رياض نجيب الريّس

السيف والقلم

■ جاءتني رسالة من قاريء صديق (أحتفظ باسمه خشية إحراجه) يقول لي فيها ناصحاً: «أسمح لنفسي أن أعبر عن خشيتي من أنك تفسح في المجال واسعاً لأعداء الحداثة والانفتاح الفكري للوقوف في وجه منشوراتك وسائر أنشطة الدار بسبب الافراط في التحدي حتى درجة التصادم المتعمد مع جيوش الرجعية. فلعلك ترى معي أن من الأفضل تقديم جرعات الصدمة بشكل مخفف لئلا تحتشد حولك وحول الدار جموع من الرجعيين تعمل على خنق نجاحك أو على الأقل تحجيمه».

وأدركت وأمامي أكوام الرسائل الواردة الينا من كل قطر عربي، وأكوام أخرى من قصاصات من الصحافة العربية تتضمن أقوالاً وتعليقات عن نشاطاتنا في الأشهر الأخيرة، بين هجوم وتشكيك ونصح وتأييد، ان من الضروري مجدداً توضيح موقف «الناقد» من أمور كثيرة مطروحة في الساحة الثقافية، لعلها تثري النقاش الدائر في أوساط المثقفين على امتداد الوطن العربي.

ان «الناقد» ليست مدارا مغلقاً في وجه أحد، رافضاً لتجارب الآخرين من حملة أفكار معينة أو ناكراً لفضل التراثيين. ولأن «الناقد» هكذا، فهي تؤمن بالديموقراطية سلاحاً أساسياً يملكه الكاتب، وينبغي له ان يستعمل هذا السلاح في أدب جديد حافل بالمدهش غير المقيد باعتبارات الزمان والمكان، المؤكد على قدرة الانسان العربي على الخلق الفني والابداع الأدبي.

و«الناقد» اذ تعرف تماماً العقلية التآمرية التي يملكها العديد من الأدباء العرب، والتي يندر مثلها عند أعتى رجالات الأمن في العالم، تدرك أن الدعوة الى أدب ديموقراطي لا يمكن أن تنمو من غير أدباء ديموقراطيين. والديموقراطية هنا تشمل معناها الواسع: تقبل الخلاف في الرأي - التصدي للكلمة بالكلمة - تعددية الأصوات - تسامح الصدر الواسع - الى آخر ما هناك من شروحات ليبيرالية لهذه الكلمة. ولكن الأديب العربي الذي لا يملك أية تقاليد ديموقراطية، يقف موقفاً بوليسياً من غيره من الأدباء وأعمالهم. ولأنه شخص كسول في معظم حالاته، مقموع في محيطه، مكبل في طموحاته، يلجأ في خلافاته الأدبية الى السهل غير الممتنع: استعداء السلطة على غيره من الأدباء.

فهو إذا لم يتقبل عملا أدبيا معيناً أو اختلف مع أديب غيره، أو ساءت علاقته بأديب اعتبره منافساً، لجأ الى السهولة، وأمسك قاموس الانحطاط السياسي، واستل مفرداته، وقذف وطعن بها الطرف الآخر. ومفردات هذا القاموس أصبحت معروفة وشائعة ومتداولة على مدى ربع القرن الأخير. فيتحول الشاعر والقاص والروائي والناقد الى عميل وجاسوس وخائن، بدل أن يتصدى له ككاتب فاشل أو لص أدبي أو شاعر ضحل.

ولغياب الأرضية الديموقراطية، بكل تقاليدها وأصولها وتربيتها، يصبح السلاح السياسي هو المرخص به، بينما يظل السلاح الثقافي الذي يعتمد على الالتزام بالبحث والتحليل والتدقيق والنقد العميق سلاحاً ممنوعاً وصعباً. ممنوعاً لأنه يتطلب ثقافة عميقة وانضباطاً أخلاقياً. وصعباً لأن السلاح السياسي هو الذي تشجع عليه السلطة، والمقبول لديها لاعتبارات وصولية لا علاقة لها بالثقافة أو بالأدب. وهذا الأمر أصبح سمة بارزة في حياتنا الثقافية العربية.

لا شك أن هناك خيطاً رفيعاً يفصل بين ما هو ثقافي وما هو سياسي، وليس ما نقوله هو دعوة الى الفصل المستحيل بين الثقافة والسياسة. لكن هناك جداراً سميكاً يجب أن يفصل بين الموقف الأدبي والموقف السياسي للكاتب، أو منه. فمن حق أي كاتب أن يختار السياسة التي يريد وأن ينتمي الى العقيدة أو الحزب الذي يشاء، دون أن يكون انتماؤه السياسي هذا معياراً لمقدرته الأدبية، أو تسلقاً الى سلم الشهرة المزيفة. ومن حق أي أديب أن يكون يمينياً أو يسارياً، من دون أن تنتقص يمينيته أو يساريته من قيمته الأدبية ومن عطائه الثقافي. وعالم الأدباء حافل بالأمثلة.

في هذا المجال لا بد من الاعتراف أن هناك أزمة اخلاق لدى بعض الأدباء أضرت بقيم أعمالهم ومصداقيتها. منها أنهم لم يفهموا من كلمة إبداع إلا ابداع التآمر على بعضهم البعض. ولم يفهموا من الحرية إلا حرية العمل ضد بعضهم البعض. وإذا بالسلاح المعروف جداً والمبتذل جداً، سلاح المزاودة السياسية، يشهرونه في وجه بعضهم البعض، كأن لا طموح لأي منهم إلا الدنو من السلطة تملقاً ونفاقاً.

من المبرر أن يكون للسلطة موقف معادٍ للحرية، فالحرية والإبداع خصمان لدودان لكل حاكم جائر مستبد. ولكن ما هو غير مبرر هو عداء بعض الأدباء المتعاملين مع السلطة للحرية والابداع، وهو عداء نابع من رغبتهم في الحفاظ على مكانة اعلامية يدينون بها لسلطة أطاعوها. فاذا تحقق شعار الحرية والإبداع، كان تقويم الأديب الأول والأخير، كامناً في نتاجه فقط، وسيؤدي بالتالي الى حرمان الكثيرين منهم من المغانم التي اكتسبوها ثمناً لولائهم للسلطة.

حري بـ «الناقد» إذاً ان تعود فتذكر بنهجها الذي اختارت مؤكدة أنها مجلة تقدمية (لا بالمعنى السياسي الشائع للكلمة)، عصرية تعنى بالحديث والجديد كما تعنى أيضاً بالقديم الأصيل. ليست لها أيديولوجية فكرية أو سياسية معينة، ولا تهدف الى أن تكون معبرة عن مذهب فني أو أدبي بذاته.

«الناقد» ببساطة واختصار هي مجرد أرض تتيح للأدباء أن يقولوا ما يشاؤون شرط أن يكون قولهم ذا مستوى إبداعي، وهي حين ترفع شعار «إبداع الكاتب وحرية الكتاب»، لا تنوي أن تتحول الى حزب أدبي يحلم بسلطة القلم ولا الى جيش ثقافي يعد بلاغه الرقم واحد. أما المواقف الرجعية منها - بأشكالها المتعددة وأسمائها المستعارة - فلا تقدم ولا تؤخر في مسارها.

وتركيز «الناقد» على إبداع الكاتب وحرية الكتاب جاء نتيجة لرأي في الواقع الأدبي العربي هو أن الجانب الابداعي لا يحظى بالأهمية التي يستحقها في أثناء تقويم الأعمال الأدبية، بل طغت عليه الشعارات السياسية طغياناً انتقص من مكانة الإبداع والموهبة، ومحا الفروق بين الأجناس الأدبية التي عوملت كأنها مجرد تعليق سياسي عابر أو مقال عن مشكلة اجتماعية.

أما حرية الكتاب العربي فلا تحتاج الى توضيح، فهي شرط من الشروط المؤدية الى وحدة الوطن العربي، والمناداة بها رد على النزعة الإقليمية التي بدأت تهيمن، وتعامل كل كتاب عربي كأنه أجنبي مشبوه، وبات لكل قطر عربي كتبه وكتّابه ومجلاته، التي لا تغني التنوع وانما تكرس تلك النزعة الإقليمية الثقافية.

ان الدعوة الى قيام تقاليد ديموقراطية بين الأدباء، حتى لا تستفرد الرجعية بخناق الثقافة، ما هي إلا محاولة للدفع نحو عصر نهضوي جديد يتيح للكاتب العربي أن تتنامى شخصيته، وأن يتكامل إطار ابداعه، وأن تتعدد تجاربه. وحتى لا يَصدُق في كل أديب قول الامام الشافعي:

«وان رأوني بخير ساءهم فرحي،
وان رأوني بشرّ سرهم نكدي» □



■ مشكلة الأقليات (خصوصاً المسيحية) وغيرها من المشكلات الكبيرة في العالم العربي تبدأ في معرفة حلول لها عندما يبدأ المفكرون المسلمون يبحثون في الاسلام بحرية وجرأة كما يبحث المفكرون المسيحيون ويبحثون بحرية وجرأة في المسيحية. حرية تأخذ أمداءها كلها وجرأة لا تقدس إلا الحقيقة.

***

الشاعر أقوى من العالم لأن تغيير اللغة أصعب من تغيير الطبيعة.

***

في بعض أسس الأدب الحديث (والتصوير الحديث) ابتسامة سخرية من الذات مع القول: «أحسن مما عُمل لن نَعمل، فلنلعب...».

***

لا تُمتّعُه أمواله بل مشهدُ فقرك.

***

سَلبُك حريتك ليس فقط في منعك من الكلام بل أيضاً في ارغامك عليه.

***

أهمُّ كتابٍ قرأتُه في العربية هو القاموس.

***

الوقت هو ما بين انلفاظ الشهوة وتكوّنها من جديد.

***

لسواي مَوْهُ جَسَدك بغضبة الحق.

***

يموت الخلاق إنْ لم يكن من جهل العالم له فمن علمه به.

***

أغْربنا عن اخلاصنا واحدنا للآخر باستسلام كلّ منا عشّاقه. تلك هي العفّة من واحدنا للآخر.

***

تصرخ امرأة في وجه رجل:
ـ جئني من غير صورتي المحنطة! أرجع حبك!

خذ فضيحتي بذهول، ببرود، واركع لفحشي!... لستُ سجينة شهوتك، أنا أخلقها! قَتَلْتُكَ وأنجبتُك، لا أنا زوجة ولا خطيبة، لا أنا مرسومة ولا واضحة. أنا بلا اسم. ولن تسميني إلاّ أخونك أسرع وأمتع! ولا أنا عارية ولا مكسوة، ولا تعرفني! أيها الميت، أيها الحيوان الناقص، لا أكلتني ولا بَلَغْتَ اليّ! أنا أبوك وأمك، أنا عدوك، أفرغكَ وأدوسك، أنا مُلْغيتك ومخترعتك، كلُ طرف من اطرافي لُغَة، الجهاد لي حُلم، أنا زوجي وامرأتي ورقصي ومولاي، ولن أقع في خطاياك... لا أقتلك لأرث ما قَتَلك، بل لأتركك حياً في موتك... أستعملك كما لم تجرؤ ان تستعملني. أنا الكذب والخداع، أنا الموت، أنا الحليب وروح الحليب!...

... تصرخ أو تهمس امرأة في وجه رجل، فيحبها أكثر.

***

لو ربطنا البداية بالنهاية، كيف عندئذ يدخل الموت؟

***

أريدك، في الهياج، أن أرى داخل رأسِك لا سَطْح جِلدك.

***

جدار الكِلْفة بيننا، حامي وحدتي، هو ينبوع شوقي المتجدد الى اتحادٍ بك لا أريده اكثر من لقاءٍ هذياني بين نجمتين، ثم يعود كلٌ الى مداره، وقد احترق ما فيه الكفاية لتبقى جذوةُ الرغبة مغسولةً متوهجة.

***

أيُّ عنف!؟

كلّ القضية، في البداية، كانت قضية رقة، رقة تذوب من صفائها.

لا شيء في الداخل غير الرقة.

الخارج هو الذي أساء اليّ.

السخرية، القسوة، الثمن، النفاق...

هذا الخارج العدواني جعلني أستنفر احتياطاً منه عنفاً قد أجيده، لكنه ليس اكثر من طبقة سطحية، عكسية، من طبقات عنفي الآخر، الذي أحبه.



وأنا أكره هذا العنف السطحي العدواني. أكرهه لأنه شائع، ولأنه ضُعف، وإرث عادي، وأنانية، وشحيحُ ظلام الخلوة المطهّرة، وسريعُ غضب اليأس.

وإذا من عنف أحبه فعنفُ الاعتمال الداخلي، عنف التماع العينين بلا خطاب، عنف شمس الجبين، عنف فجر الطفولة، عنف التفاصيل الصغيرة التي تغير الحياة كلّها، عنف البوح، عنف كبرياء امرأة في الساعات العادية وتواضعها وطواعيتها في خلوة الجنس، عنف النعومة الساطع، عنف الصدق المدهش، وكلها تتْجمع في اطارٍ واحد هو الشعر.

كان يمكن أن أغدو مجرماً أو قديساً لو أن رقتي استمرت تنمو بغير تشويه.

* * *

لا شيء يضاهي الكتابات والقصائد السرية، والملذات السرية، والعلاقات السرية، غيرُ أحياناً ـ وعندما تُلبي شروط معينة ـ الجرائم والكتابات والقصائد (القصائد بنسبة أقل) والملذات والعلاقات (العلاقات كالقصائد) العلنية.

متى؟

عندما تصبح العلنية هي الوجه الأشد فسقاً من السرية، أي الأكثر شعرية.

أو بالعكس، ولنتائج اشد جوهرية ـ القناع الحاجب، عمداً أو بلا وعي، للحقيقة السرية الكامنة خَلْفها، تحتها، تتفاعل وتُحوّل، تكتنز وتُرسل اشاراتها.

* * *

يا لها خيبة حين تُفاجأ بأن ذلك الطاغية الداهية المرعب كان في الحقيقة متخلفاً عقلياً.

حرمانكَ لذة أن تكون ضحية التفوق.

* * *

ما قام حق (ولا باطل) بلا درجة من درجات الارهاب.

* * *

الشفافية الملغومة هي أيضاً شفافية.

* * *

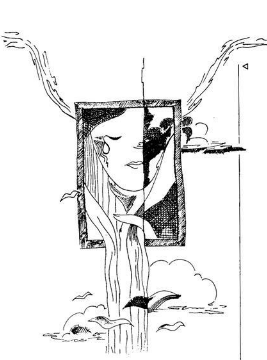
موحشٌ وعاديّ كغابةٍ بلا وحوش.

* * *

قَهَرني ويقهرني كل يوم أكثر فاكثر منظر جسد الانسان تحوله الحضارة أداة عمل.

واحدة من أهميات الفن هي أنه يُذكر الجسد بأنه مخلوق، أصلاً، للتمتع لا للكدح.

◁



هذه أيضاً من أهميات الاروتيسم.

* * *

رؤيا الشاعر لا تفصله عن العالم. الشاعر هو في قلب العالم. رؤياه استيعاب وانقذاف الى الأمام معاً، حيث تظن العين اللا خبيرة أنه ينسحب الى يوتوبيا هامشية أو جنونية، بينما هو في الواقع يبني، مختصراً في نفسه الكون والزمن، العالم «الواقعي» الوحيد الجدير بأن يكون منزل الانسان.

* * *

أخطاء الشاعر هي الجانب البشري الوحيد من الارث الذي يتركه.

* * *

كل هزة يُحدثها الشاعر فيك هي خَلْقُ انسانٍ جديد.

* * *

اعتدْ عاداتك حتى تُجهز عليها.

* * *

الشِعرُ ليس شعوراً فحسب بل دوام شعوره فينا متلألئاً الى الأبد.

* * *

ليغْلُبكَ شعورك! اركعْ، قلّه من داخل، وسيكون لك من هذا الانفجار هالةٌ تتكفّل بربط جأش القصيدة (وأي كتابة كانت) مهما فقدتَ أعصابك وأنتَ تكتبها.

* * *

لا أفصل الشعور، في الشعر، عن الفكر. كما يحمل الجنسُ معه حبَّه، كذلك الشعور يحمل فكره.

الشعر هو (أيضاً) الفكر في اكثر حلله جاذبية، اشراقاً، شمولية، جسدية، وتكثيفاً.

الفكر (لا الآراء، لا الفلسفة) هو مما يجعل الشعر نبوءةً، أو فعلَ خَلْقٍ جديد للحياة والكون.

* * *

هناك كرامة، بل لاقلْ كبرياء، لا تغادر الخلاّق حتى في قعر انذلاله، ساعات القهر، العذاب، العبودية...

وحتى في أسفل تهتكه ومباذله، ومهما بلغ به الانحطاط.

قد تكون كبرياء الخوف من عين الآخر، أو نقصاً في التواضع والصدق، لكنها لدى بعض النفوس جزء عضوي من تمردها، من جمالها السابق عهد الشعور الأول بالخطيئة.

* * *

ما أطلبه من الشعر هو أن يغذيني لا أن يبهرني فقط.

ومن المرأة ان أشتهي أكْلَها لا أن أرتاح لمنظرها فقط.

* * *

هناك أيضاً عبقرية قراءة، لا تنسَ.

* * *

اذا كنتُ لا ازال صابراً على إبتلاع ريقي فحتّى أتذكر حليب الرضاعة.

* * *

هنالك حالات تكون الأنانية فيها تضحية من أجل الآخرين.

* * *

عندما تقول لك، وهي تخرج من برودها بعد أن تكون أصغت اليك متظاهرة باللامبالاة، عندما تقول لك: «طفولتي كانت كطفولتك!»، فكم من مسرّات العشق الأخوي أمامكما، العشق التوأمي، المرذول والشافي، العشق الوحيد الذي يجعلنا نكتشف إخوتنا واخواتنا حتى في أعدائنا، وفي غربائنا، العشق الأول، الأول، الأقرب ما يكون الى دهشة الله الأولى بمن خَلَق.

* * *

أنْ يكون هذا الذي مِثالُه هداية للآخرين، قد عاش حياته ضائعاً...

* * *

إذا فقدتُ الأمل، إذا استسلمت، فلن يكون لأن ما أؤمن به مستحيل التحقيق، إنما لأن التعب تمكن مني.

وقد يكون عزاءً في ما سأقول: مرات يتعب المرء وينام. وخَلْف الشجرة التي يتكىء عليها نومُه، تبدأ أحلامه تتحقق في غفلةٍ منه.

لتكون له مفاجأة بعد أن يفيق □



قصائد

فــؤاد رفقـــة

ذكرى

تحْتَ غيوم بيضاء
عرفَ امرأةً قاسَمَها البحر.

صورتُها اليومَ بعيدةٌ
كما لَوْ وراء زجاجٍ مُغْبَرّ
أوْ في مياهٍ مُتَرجرجة.

ما كان اسمُها؟
أوتا؟
بريجيت؟
ما الفرق؟
إنها الآنَ هناك،
ربما غيمة بيضاء
في سماءٍ وسيعة.

شاعر

كُلَّ مساءٍ يَدقُّ الناقوسَ
يَفتحُ الأبوابَ
يُضيءُ الشموعَ والأيقوناتِ،
يُجمِّرُ المبخرةَ،
وفي قُدْس الأقداس
في هيكل الربِّ
يُقدم الذبيحة.

لا أحَدٌ يعبر،
لا أحَدٌ يعرف المكان،
وحدهُ اللقلاقُ في رحيله السَّنويّ
يحطُّ على الجرس،
وفي غَبَش الصبح يمدُّ أعناقَه،
يصير الجهات.

رؤية

في الجرْح
ولا يرى الجَرْح.
في السّقوط
ولا يرى السّقوط.
كَصَقْرٍ،
أبداً في الينابيع أحداقُهُ،
وفي البدايات.

رماد

إلى الجذوع
مَنْ رأى وَرَقاً يعود
بعد أن يسقط؟
إلى الينابيع
مَن رأى نهراً يعود
بعد أن يهدر؟
إلى المشاجر
مَن رأى دخاناً يعود
بعد أن يرحل؟
وإلى القلب
مَن رأى امرأةً تعود
بعد أن تنطفىء؟

قناديل

أعمارُنا قناديل،
يوماً بعد آخر يقْصرُ الفتيل،
يَبرد الزَّيتُ،
يتغبّشُ النُّورُ،
ورَغْمَ هذا
عاشقينَ نمضي
كحجّاج إلى مَزاراتٍ بعيدة.

لوحة

تشرين:
طيور راحلة،
جذوع أمينة تومي،
أوراقها في الهواء دموع.

مَنْ أنتَ؟

بَعْدَ عزلةٍ مُشْبَعَةٍ بالسِّنين
يعود الى بيته.
الكبارُ ماتوا
وفي الساحة يسألهُ الصِّغار:
«مَن أنتَ، أيُّها الشّيخ،
ومن أين؟»
ويضحكون

هذا الوحشُ الالهيُّ
مَنْ يعرفه؟
داكنٌ صوتُهُ وبعيد،
وفي خطْوه رنين الجنون.

فؤاد رفقة:
شاعر من لبنان، أصدر الدواوين الاتية: «مرساة على الخليج، حنين العتبة»، «العشب الذي لا يموت»، «علامات الزمن الأخير»، «أنهار برية».
وصدرت له أخيراً مجموعة شعرية جديدة بعنوان «يوميات حطاب» عن دار صادر للنشر في بيروت.





الزعيم

محمد صوف

■ إذا مر الزعيم من أمامك وكنت جالساً فانهض. إذا مرّ وكنت تتحدث فاسكت. أما اذا كنت تضحك وجاء الزعيم فاكتم ضحكتك حتى يذهب. إذا ناداك فأسرع إليه. أسرع ركضاً. لا تمض إليه مشيا. ولا تنس أنه الزعيم.

إذا حدّثك أنصت وقل نعم لكل ما سوف يقول لك. لا تقاطعه. فقد تثير غضبه. لا تبدِ رأيك. ففي حمولته من الحنكة والتجربة والتبصر وسعة الأفق ما يفقد كل آرائك اعتبارها. إذا أبدى ملاحظة رأيتها خاطئة فأعد التفكير فيها كرتين أو ثلاثاً. وإذا لم يسعفك تفكيرك في إدراك حكمتها فتأكد من قصورك الفكري. الزعيم لا يخطيء. وأنت الذي لم تتوصل إلى وضع يدك على مكمن التعقل في ما قال. إذا أعطاك أمراً فنفذه بسرعة. إذا طلب منك أن تذهب إلى مكان ما فطِر إليه. لا تطرح إشكال النقل والإمكانيات. تصرّف. إيّاك وأن تنزل بالحديث الى مستوى التفاصيل. إنها فرصتك. الزعيم يحب الأقوياء الذين يتحدون الحواجز كلها. أكرر. كلها. إذا طلب رأيك في شيء فأعد ما سمعته منه في ذاكرتك. فقد قال رأيه قبل أن يطلب رأيك. وافقه على ما قال. الزعيم يبحث عن الموافقة دائماً. ومصيرك يتعلّق بطريقة موافقتك. هناك من يوافقون بشكل عشوائي تنقصه الدراية والإيتيكيت. هؤلاء سيظلون صغاراً في عين الزعيم

وأنت تعرف أن من يظل صغيراً في عين الزعيم يصغر في أعين الآخرين. يصغر. يصغر. يصغر حتى الاختفاء.

نسيت أن أقول لك إذا قال الزعيم نكتة أو ألقى بملاحظة ساخرة اضحك. اضحك. اضحك يا أخي ملء شدقيك. اضحك حتى تدمع عيناك. اضحك بصدق. فكلّما تمددت ضحكتك وقرأ فيها الصدق ـ إياك وأن تزعم أنك صادق، حتماً سيشعر بذلك. لا تنس أنه زعيم، وحنكته وتبصره وسعة أفقه تجعله يتغلغل في أعماقك ويقيس حجم الصدق فيها ـ قلت كلما تمددت ضحكتك أشعرته بتعلقك به وأكدت له ثقته بروح الدعابة لديه.

وإذا عبس الزعيم فاعبس مرتين.

وإذا طلب منك أن تتحدث اعلم أن أهم ما ستقول هو المقدمة.

آ ـ المقدمة. اعلم وفقّك الله أن المقدمة هي طريقك الى المجد. لا بد أن تستهل حديثك به، وتذكّر بأمجاده. وتحدّث بنعمته. لا تنس أنه الأستاذ والأب والنبراس، وأن ما ستقوله إذا كان صائباً فمن وحي تعاليمه وإذا كان على هامش المراد فمن جهلك. . أبدع وابرع. وضع كل طاقاتك في الاستهلال. وبعدها، قل ما تشاء، فهو لن يستمع إليك، وإذا استمع الآخرون وعاتبوك وانتقدوك و. . و. . و. . لا تهتم. يكفيك أنه عنك راض. يكفي أن يبتسم لك ويصافحك ليغير الآخرون رأيهم فيك ونظرتهم إليك. . وستراهم يقبلون نحوك حبواً ويدخلون في دينك تباعا، فقد حصلت على ما ركضوا ويركضون وسيركضون وراءه. . رضا الزعيم.

كن رهن إشارته آناء الليل وأطراف النهار. لن يشغلك عنه زوج ولا ولد. . حياتك جزء من حياته. راحتك في ارتياحه إليك وإذا ارتأى أن يطلب منك خدمات خاصة، خاصة جداً. أقصد إذا دخل بك في إطار حياته الخاصة وأشركك في همومه الصغيرة، فاعلم أنك قاب قوسين أو أدنى من الهدف. قد يطلب منك أن تأخذ شيئاً ما الى بيته أو تتكفّل بإصلاح عطب في ثلاجته أو في جهاز التسخين في الحمام أو بالتكفّل بكي ملابسه أو اقتناء شيء ما لحبيبته فلا تطرح تساؤلاً. . وإياك ثم إياك أن تعتقد أنه خرج بك من إطار العمل الذي أنت هنا من أجله. فالعكس هو الصحيح. هذا معناه أنك تدخل العمل الرسمي من باب الزعيم. وهذا ما يصبو إليه غيرك، واعلم أنه بدوره مرّ من هذه الطريق، وأن زعامته تمخّضت عنها درايته واعترافه من معين سلفه على المستويات كافة.

ها قد رسمت لك طريق الطموح الذي لا يخطىء الهدف. .

أما اذا بدأت تسعى إلى طرح ما قرأت على بساط الممارسة وبدأت تتحدث بصدق عن الشعارات المرفوعة فستظل تتحدث عن الشعارات الى الأبد. . وسيأتي آخرون من بعدك يعرفون من أين تؤكل الكتف ويرمونك في غيابات التجاهل والتناسي. . وبئس القرار. .

٢٠.

لقد استقبلني الزعيم ببشاشة أعادت لي ثقتي في نفسي. . أوه كم هو طيب ورائع! طلب مني أن أجلس فجلست. أمر لي بفنجان. أهداني سيجارة. . يا له من متواضع! نهض من خلف مكتبه وساعدني على إشعالها. وتحدّث، تحدّث كثيرا. تصوّر! تحدّث لي عني. . إنه يعرف كل شيء. وقال إنه ينتظر منّي الكثير للسير قدما الى تحقيق الأهداف التي نذر نفسه وحياته لها، وحكى لي عن هذه الأهداف وعن تصوراته في تحقيقها. إنه رجل طيب. يحب الخير للجميع. إنه يستحق الزعامة. حكى لي عن مسيرته الطويلة وعن عذاباته وتضحياته وعن أرقه وعن مخططاته التي سهر الليالي في رسمها والتي أوصلت المنظمة إلى أوج قوتها. .

كان يبتسم بين الحين والآخر.

ثم انتقل الى الشطر الثاني من الحديث، الى الخصوم. . الى الذين لم يعوا ما يرمي إليه لأن قصورهم الفكري ووصوليتهم و. . . منعتهم من إدراك عمق الهدف فحاولوا ولا زالوا يحاولون الهدم. لكن وجوده صرحاً شامخاً في وجوههم أفشل خططهم. استمر في الحديث عنهم فتجهّم وتغيّر إيقاع صوته. وجعلني أشعر بالحقد عليهم. وكلما غاص في الموضوع كبر حقدي. . كبر. . كبر. حتّى أنه لم يعد يسعني. وتساءلت عن حلم هذا الرجل وسعة صدره وكيف أنه مع ذلك لم يشن عليهم حرباً شعواء تبيدهم. . لقد مكروا مكراً ولو أراد الرجل أن يمكر لكان خير الماكرين، لم يفعل. . أتدري لماذا لم يفعل؟! لأنه يعرف ما يجهلون ويدرك ما لا يدركون.

وكلّما عنّ لي سؤال جاء الجواب عنه تلقائياً من حديث الزعيم دون أن ألقيه عليه. . أليس هذا دليلا على عبقرية الرجل؟ قلت لك. . لقد خرجت وقلبي مليء بحبه. وبقدر ما أحببته كرهتهم. بقدر ما اقتنعت بأني لن أتردد في الموت من أجله. . اقتنعت أنّي لن أتردد في القتل من أجله.

ثم لا أخفي عليك أن نصائحك كانت حاضرة دائماً في ذهني. وأثمرت. إلاّ أنّي خالفتها قليلاً. فما أن انتهى حديث الزعيم وتلقيت المهمّة التي أسند إليّ حتى خطر ببالي أن أعقّب على ما قال. وهنا حضرت نصيحتك عن المقدمة الضرورية. لم أبد رأياً. اكتفيت بالإشادة به. . قلت إنّي أعتبر نفسي قد ولدت من جديد، وأن ما سمعته في تلك اللحظة القصيرة لم أتلقّ ما يوازي جزءاً منه خلال سنوات دراستي وقراءاتي. . قلت إن ما سمعته لم يكن سوى البداية. . قلت إنّي متأكد من أن كل جلسة معه ستوسع إدراكي وتنمّي معارفي وتضيء سبيلي. . قلت، قلت، قلت، وقلت ثم قلت. . وابتسم الزعيم. صافحني ثم طلب منّي أن أنصرف إلى مهمتي. . إيه. . ما رأيك؟

٣٠.

ـ . . .

ـ سأبعث لك شاباً من النوع المعتاد.

ـ . . .

ـ في عينيه بريق طموح اختار الرضا طريقاً لإدراكه.

ـ . . .

ـ واللهفة الى الوصول امتثالا.

ـ . . .

ـ ضع الجزرة أمام عينيه. . ثم هوّده أو نصّره.

ـ . . .

ـ تولّ أمره بنفسك، واحرص على أن ينسى كلمة لا. .

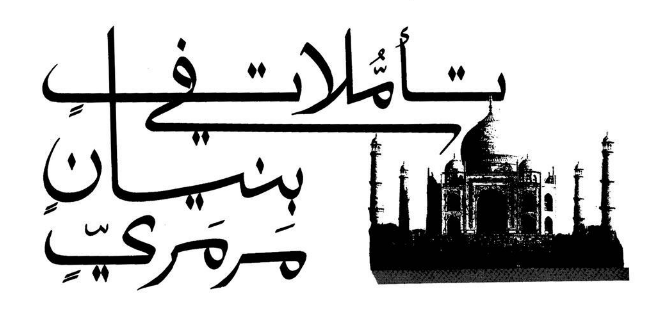
ـ . . .

ـ وفقك الله. مع السلامة.

وانتظر المتكلم على الجانب الآخر من الخط أن توضع السّماعة. وقبل أن يضع سماعته تأكد تمام التأكد بأن تَرَكَ الرنين يدغدغ مسمعه عدة مرات □

محمد صوف:
كاتب من المغرب، له أربع مجموعات قصصية، وثلاث روايات.

تأملات في بنيان مرمري





■ قبل أيام عدتُ من سفرة الى باكستان والهند: ثلاثة أسابيع من حركة مستمرة شاهدت فيها إسلام آباد ولاهور، ثم نيودلهي وجايبور وخاجوراهو واكرا وبومباي. وغُصْتُ في أعماق تاريخية وحضارية مذهلة، ما كنت أتوقع ما وصلتني به من نشوة، أنا المعتاد على الأسفار دوماً باتجاه أقطار الغرب. وما شاهدته في شبه القارة الهندية من عمارة وفن أفهمني للمرة الأولى ما معنى أن يتحدّث الغربيون عن «سحر الشرق» - ولو أنه في الواقع سحر كان، ولم يبقَ منه إلاّ الأثر، وسط أجواء من الفقر والإملاق. ومع ذلك، فان هذا الأثر الباقي، بحدّ ذاته، مذهل بصيغه وحضوره، ومذهل بإيحائه بقدرة القدامى على التعبير عن عشقهم للحياة وبهائها - وقدرتهم المعمارية والنحتية، حتى أنني شعرت أن الهنود ربما كانوا، في يوم ما، أعظم النحاتين، وأعظم المعماريين، في التاريخ الإنساني.

واتفق أنني، قبل التوجه شرقاً ببضعة أسابيع، كنت قد ذهبت الى باريس، حيث قمت، كعادتي كلما وجدتني في باريس، بزيارة أحد أجنحة متحف اللوفر. وتقصدت هذه المرة أن أكتفي بزيارة الطابق الأرضي، لأتملّى من المنحوتات الفرعونية التي فيه - وهي تعود في معظمها الى فترة الألف الثانية قبل الميلاد. واذا بي أشعر أنني أراها لأول مرة، بعينين بريئتين تقعان على غير انتظار على جمال لم يكن في البال. واذا المنحوتات، كبيرها وصغيرها، تصلني بنشوةٍ كشفت لي قدرة النحّات المصري القديم على تصوير فرح الحياة وخصبها، وما لا أستطيع وصفه إلاّ بشبقها القُدسي. فلما تجوّلت بعد ذلك في مدن الهند، أعادت إليّ منحوتاتها القديمة تلك الهزّة، ووصلتني بتلك النشوة الكاشفة نفسها، وجعلت أتساءل: أيّ فرحٍ، بل أي بؤسٍ، هذا الذي يشع من فنوننا اليوم في كل مكان في العالم، إذا قيست إنجازاتنا بما أنجزه عشاق الحياة القدامى؟

كان الأمبراطور المغاليّ شاه جهان، الذي استلم حكم أواسط الهند وشمالها في بداية الربع الثاني من القرن السابع عشر (حكم من ١٦٢٧ الى ١٦٥٨)، عاشقاً غريباً للحياة على طريقته. ولعله ورث هذا العشق المتميّز عن أسلافه، وبخاصة عن جده الملك أكبر (حكم من ١٥٥٦ الى ١٦٠٥)، الذي كان اسماً على مُسمّى بالفعل، فكان أكبر قدراً، وأعظم حكماً، وأكثر إنجازاً، وأشدّ ألمعيةً، وأوسع عقلاً، وأبرع حنكةً، من معظم الملوك الذين حكموا الهند قبله أو بعده. ومع أن ابن أكبر، الملك جهانكير، كان أيضاً مولعاً بإقامة الأبنية الرائعة، وابتنت له زوجته نورجهان ضريحاً جميلاً في حديقة فردوسية مترامية على طرفٍ من مدينة لاهور، جُعل فيها ضريح لها هي أيضاً بعد موتها، فإن ابن جهانكير، الذي عرف باسم شاه جهان، بقي ذكره هو الأبقى والأشدّ شخوصاً في المدينة التي وسّعها وأسس قلعتها الحمراء جدُّه أكبر لتكون عاصمة له - اكرا. وذلك بسبب ضريح شرع يقيمه شاه جهان لزوجته الحبيبة في اكرا، في السنة الرابعة من حكمه، واستمرّ في العمل على بنائه اثنين وعشرين عاماً، مركزاً فيه رموز عشقه، حتى أنجزه قبل النهاية الحزينة لحكمه بسنوات خمس.

هذا الضريح تراه لأول مرة، كما رأيته، على الناحية البعيدة منك، من خلال بوابة كبيرة من الحجر الأحمر، فتحسب أنك فوجئت بوهم مستحيل: إنه طيف أبيض يكاد لا يستقرّ على الأرض بين خضرة حدائقه المسترسلة، التي تتخللها سواقٍ جارية كأنها أنهار الجنة؛ رخام ناصع نحتته يد ساحرة ليبدو تجسيداً لجمال لا يوجد إلاّ في خيال محموم. قبّته الكبيرة الوسطى تريد التحليق به، ولكن المنارات الأربع على جوانب فنائه تشدّه الى قاعدته، رغم القوس المدبب للإيوان الكبير في وسط الواجهة، والأقواس المدببة الثمانية التي رُتّبت في طابقين، فتراها أربعة على كل جهة من الإيوان، وهي تصوّب به الى الأعلى - وتحسّ في صدرك ذلك الشدّ الرائع بين السماء والأرض، ذلك التجاذب الغامض بين نقيضيْ الفضاء، فلا تستطيع الجزم هل أنت سماويٌّ وجد مستقرّه في عالم الفناء، أم أرضيٌّ ينطلق نحو خلودٍ ما؟

ويلعب ضوء النهار لعبته البارعة على البياض المرمري إزاء زرقة السماء

وخضرة الأرض، وتتمازج الرقة والصلابة، الألفة والشموخ، البعد والقرب، في ذَوْب شفاف هو غلالة ذلك الحزن على المعشوق، ذلك الحزن الباقي أبداً وقد سربل الموت به الفرح، على نحو أشبه بحلم الصوفيّ وقد استغرق في ذات الله/ذات المحب. ويفنى الصوفيّ ويبقى الحلم. يفنى الجسد، ويبقى الوَجْد ـ ويؤكد على بقائه هذا المبنى العجيب، الذي لا ينال من وقعه في النفس كونك تراه مع آلاف من الناس. فهم يزورونه كل يوم حشوداً، كأن أحزان العشق هي مهرجان، وكأن زيارة الحبيبة في ضريحها بعضٌ من وَقْد الحب. وكأن الموت من خلال هذا البنيان المرمري إنما يهب الحبَّ طاقةً تمنع عنه الموت.

* * *

عند البوابة الكبرى لمنطقة «قصر التاج» هذا، هناك لافتتان صغيرتان، الواحدة بالهندية والأخرى بالانكليزية، تلخّص كلتاهما بكلمات قلائل موضوع الضريح:

«تاج محل بناه بين عامي ١٦٣١ و١٦٥٣ الامبراطور شاه جهان ليكون ضريحاً لزوجته أرْجمَنْد، المعروفة باسم ممتاز محل (مختارة القصر). وهي ابنة آصف خان، ولدت عام ١٥٩٢، وتزوجها شاه جهان عام ١٦١٢، وتوفيت عام ١٦٣١ بعد أن وضعت طفلها الرابع عشر. ودُفن الامبراطور عند وفاته إلى جانبها».

ولسوف نعيد النظر في مضامين هذه الأسطر القليلة بعد أن نزور البنيان المذهل، ونستدل بها على الكثير مما لم تنصّ عليه، وتذهب بنا التأملات في شعاب.

لقد أولع أباطرة المُغال المسلمون بإقامة الأضرحة لآبائهم أو أزواجهم، وجعلوا منها روائع معمارية تضاف إلى الروائع التي تمثّلت في ما ابتنوه من قلاع بالحجر الأحمر وقصور أقاموها في داخلها من الحجر الأحمر والرخام، بزّ بها كلُّ خلف سَلَفه في ما أضافه من بدائع العمارة والريازة والتنميق والترصيع بالحجارة الكريمة وتخريم المرمر كستائر الدانتيل، إضافة إلى تخطيط الفضاءات التي تتشامخ فيها هذه البنايات، متصلة الواحدة بالأخرى، متنقله من «الديوان العام» إلى «الديوان الخاص» إلى «الحريم» وغرف العيش والنوم ـ وصفها أحدهم بأنها خيام وسرادقات بُنيت بالحجر، إشارة الى كون المغال في الأصل قوماً رُحّلاً يعيشون في مضارب الخيام ـ وكلها مشرفة على جنائن يترامى بعضها الى بعض، وتتخللها سواقي الماء أنهراً وبُرَكاً ونوافير، بحيث تكاد حدائق شالمار، الأشبه بفنتازيا من خلق أحلام شهرزاد (وهي في مدينة لاهور، إحدى عواصم هؤلاء الأباطرة)، تتكرّر كل مرّة في القلعة الحمراء في لاهور، والقلعة الحمراء في دلهي، والقلعة الحمراء في أكرا ـ دع عنك المساجد التي أقيمت في كل من هذه المدن وغيرها، وقد اتسمت كلها بالرحابة والاتساع والفخامة على نحو أراد به المغال أن يُنسوا الناس عجائب الهياكل الهندوكية التي سبقتها.

ويقع تاج محل في هذا السياق البصري والنفسي، ولكنه يزيد روعةً على كل الأضرحة الأخرى: فهو في وسط حدائقه الرباعية التي ترمز إلى حدائق الجنة وما يجري تحتها من أنهار، وعلى حافة نهر جُمْنَه (يمونا) الذي يراه المرء يتألق عندما يرقى الدرجات الى «المنصة» الرخامية الفسيحة التي شُيّد عليها «التاج». وقوس إيوان المدخل الرئيسي، المؤدي الى العقد الرخامي المقرنص، رُصفت حوله، في ثلاثة أضلع من إطار شاهق، كتابة لآيات قرآنية بخط الثلث المتداخل. وهي كتابة بأحرف كبيرة قُدَّت من رخام أسود، ورُصِّعت ترصيعاً في الجدار المرمري الأبيض، فوق زخارف توريقية قوامها كلها، كما في بقية زخارف «التاج»، حجارة كريمه اشتهرت بها الهند، من اللازورد والعقيق والياقوت وغيرها، ثُبِّتت ترصيعاً في المرمر المنقور.

ولئن يُبهر الزوار بجموعهم بما يرون من هذه الكتابة، مدركين أنها آيات من القرآن الكريم دون أن يستطيعوا قراءةً لها، فإنني وقفت أتملّاها وأدقق في تواشجها الحروفي البديع، لأعرف بالضبط ما هو النص الذي اختاره الامبراطور شاه جهان ليكلّل به بنيانه، ويبارك به جثمان زوجته الحبيبة:

«كلا، إذا دُكّت الأرضُ دكّاً دكّاً * وجاء ربُّك والمَلَكُ صفّاً صفّاً * وجيء يومئذٍ بجهنم، يومئذٍ يتذكر الإنسان وأنّى له الذكرى * يقول يا ليتني قدّمت لحياتي * فيومئذٍ لا يعذب عذابه أحد * ولا يوثق وثاقه أحد * يا أيتها النفس المطمئنة * إرجعي إلى ربّك راضيةً مَرْضية * فادخلي في عبادي * وادخلي جنّتي».

إنها الآيات الأخيرة من «سورة الفجر». ولا أشك في أن شاه جهان، وهو حفيد الأمبراطور العظيم أكبر، وابن جهانكير الذي جمع إلى تمتّعه بالسلطان حبّه العميق للفنون، فورث عنهما لا حبه للجمال فحسب بل شهوة البناء العظيم والسطوة على مقدرات الملايين من البشر، متردداً في سني حكمه بين لاهور ودلهي (التي بنى قلعتها الهائلة وجامعها الكبير ـ أكبر جامع عرفه العالم الإسلامي) وأكرا (التي وسّع قلعتها الحمراء الشامخة ومبانيها الرخامية) وغيرها من مدن الهند، الحافلة بروائع الهياكل والمنحوتات والمنائر والأضرحة ـ لا أشك في أن شاه جهان، وهو الذي كان في حركة دائبة عبر الشواسع الرهيبة من ربوع الهند إبقاءً على دعائم ملكه في حالة استقرار وأبّهة، رأى في الآيات التي نزلت على النبي العربي الأعظم في «سورة الفجر» نذيراً أراد الملك التأكيد على استجابته له في الآيات التي اختارها لضريح «مختارة القصر»، أرجمند. فبعد الآيات الخمس الأولى من «سورة الفجر»، كان يقرأ ما يذكّره بعبر التاريخ الذي يرى شواخصه أينما تلفّت في المدن الهندية، فتحثه على مراجعة تجربته في خضمّ الأعوام التي تعاقبت على موت المرأة التي عشقها، والتي شهدت مع تكامل بناء ضريحها، تنامي سلطانه، ثم صراعات أولاده على ذلك السلطان الباذخ، وهي الصراعات التي أدّت، عند انتهائه من البناء، إلى مصرع ولديه الحبيبين على يد ولده الأصغر اورنغزيب ـ وهو الذي سيستأثر أخيراً بالحكم، ويزجّ بأبيه سجيناً في القلعة العظيمة التي كان هو بانيها الأكبر:

«ألم تر كيف فعل ربّك بعاد، إرَم ذات العماد * التي لم يُخلق مثلها في البلاد * وثمود الذين جابوا(١) الصخر بالواد * وفرعون ذي الأوتاد(٢) * الذين طغوا في البلاد * فأكثروا فيها الفساد * فصبّ عليهم ربّك سوط عذاب * إن ربك لبالمرصاد».

* * *

بعد الرّقي إلى مدخل الضريح من خلال إيوان «الواجهة»، يرى المرء درجاً ينزل به الى السرداب الأرضي المعتم، حيث القبران الحقيقيان اللذان دفن فيهما جثمانا ممتاز محل وشاه جهان. أما في الحجرة العليا، وهي الوسط من «التاج»، فالقبران هما نسختان طبق الأصل عن القبرين اللذين في السرداب. والرواق المحيط بهذه الحجرة مليء بالزهور البيض ـ وكأنها زهور الموت الشبحية. والقبران هنا محاطان بستارة ثُمانية من الرخام الأبيض المرصّع بالتوريق الزخرفي. وفي الوسط بالضبط قبر صغير يومىء إلى حيث ثوت الزوجة الحبيبة، وبجانبه قبرٌ أكبر منه، من الظاهر أنه أضيف لاحقاً لأنه يُخل بمركزية القبر الآخر ضمن الستارة المرمرية، وهو أكبر حجماً لأنه صورة عن القبر الذي يضمّ رفات الامبراطور، وتعلوه شاهدة ترمز إلى ذكورة المدفون. والسادن، من خلال سحب البخور، يطلق بين الحين والحين صيحة خافتة: «الله أكبر!» وإذا صدى الكلمتين يُرجّع في أعلى القبة ويتردد لأكثر من عشرين ثانية...

أما نفائس «التاج» التي كانت يوماً هنا، فليس لها من أثر: كالسجاجيد التركية والكشميرية التي لا تقدر بثمن، والستائر المصنوعة من القماش المذهّب، والقناديل الثمينة ذات السلاسل الذهبية، و«المظلّة» المصنوعة من اللؤلؤ المنظوم التي كانت تعلو قبر ممتاز محل ـ لقد سرقت كلها في أواخر ◁

«تاج محل» أراد أن ينسي الناس عجائب الهياكل الهندوكية

(١) جابوا: نقروا، نحتوا، خرقوا
(٢) الأوتاد: الرؤساء مع جيوشهم



أيام الامبراطورية المغاليّة، كما أن أبواب الفضّة الاسطورية الروعة، المفضية إلى هذه الحجرة المركزية، نهبها الجات، بقيادة زعيمهم سراج مال، وصهروها خدمةً لحاجاتهم. واستعيض عنها بأبواب من البرونز.

عندما يخرج المرء لرؤية بقية المبنى وأواوينه وحجراته، يدرك أنه مقام على قاعدة تبدو رباعية، وأن قوس الإيوان الكبير الذي دخل منه، يتكرر شكلاً أربع مرّات ـ شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، وأن المنارات الأربع ينهض كل منها على ركن من الأركان الأربعة «للمنصة» الفسيحة التي بني عليها الضريح. غير أن الضريح ليس بالمربع: فثمة صفّان خارجيان من أقواس لأواوين أصغر، الواحد فوق الآخر، على جوانب الأواوين الكبيرة، رُتّبت على قاعدة مربعة تقاطع المربّع الذي أقيمت عليه الأقواس الكبيرة، محدثةً بذلك شكل نجمة ثمانية، كان المعماريون يسمّونها «المثمّن البغدادي». وهذا المثمن البغدادي هو الذي يحدّد أسس المبنى.

وقد عاد بي هذا المثمن إلى إحدى الأفكار الأساسية في الرؤية الإبداعية العربية، التي كانت ولا ريب فاعلةً في تخطيط تاج محل، وهي أن الكون خلقه الله منظماً تنظيماً دقيقاً، وعلى الإنسان أن يسعى في فهم القواعد أو القوانين المطلقة التي نظم بها الخالق الكون على هذا النحو. ومن هنا كان العقل العربي، منذ أن أخذ يعبّر عن نفسه، عقلاً رياضياً، يلعب فيه الرقم والخط والدائرة، والنسب المحسوبة فيما بينها، الدور الأول لتحفيزه نحو الإدراك، والتركيب، والإبداع ـ بدءاً بمكعّب «الكعبة» في مكة المكرمة، واستمراراً بمثمّن مبنى «قبة الصخرة» في بيت المقدس، وهكذا مروراً بكل ما أنتجت الحضارة العربية الإسلامية من عمارة وزخرفة وشعر وموسيقى.

وكما كان العرب عابري الصحاري العظيمة، ثم كانوا بعد ذلك عابري البحار والمحيطات العظيمة، فانهم دأبوا على تأمل أشكال الطبيعة ومظاهرها برويّة عميقة. فأولوا اهتمامهم للنجوم وأشكالها بقدر ما أولوه للنباتات والصخور وأشكالها. ولحسّهم باتساع البوادي، حيث يصغر الانسان والحيوان بالنسبة لما يحيط بهما من فضاءات لا يحدّها البصر، نما فيهم الحسّ باتساع الكون والسماوات وما فيها، وشعروا أن ثمة نظاماً هندسياً يوحّد بين الأرض والسماء، ويؤكد الصلة بينهما. وهذا يفسّر جعلهم الشكل النجمي، بصيغه ولواحقه الممكنة كلها، نواةً لكل نسق معماري أو زخرفي، مهما كبر أو صغر.

وأحد هذه الأشكال الجوهرية في بنية الإبداع العربي الاسلامي النجمة الثمانية، التي هي تركيب هندسي لتقاطع مربعين. ومنها يمكن أن تستنبط، بالامتداد والتكرار والوصل بالخطوط بين نقاط الاطراف، أشكال تتوالد إلى ما لا نهاية. وتتباين هذه الأشكال بتباين الخيال والرؤى لدى المتعاملين معها، فيكون المضلّع المثمّن، أو المثمّن البغدادي، منطلقاً لـ «فورمات» وصيغ لا حصر لها، تعكس جميعاً هذا التطلّع العلوي في الذهن العربي، وفي الذهن الإسلامي المشتقّ عنه.

وواقع الأمر أن ثمة صلةً مهمّة بين تاج محل وبين بغداد العربية تتخطّى المثمن الذي شُيّد عليه. فقد تبين من الوثائق المعاصرة لبنائه، رغم ما قيل عن أثر المهندسين العجم في عملية التخطيط، أن أحد المعماريين المهمين الذين ساهموا في التخطيط والبناء كان عربياً من العراق يدعى واجد البغدادي. ويسجّل التاريخ أيضاً ان السرداب الذي يحوي القبرين كانت تضيئه باستمرار قناديل من الذهب، وفي السقف عُلّقت كرة ذهبية رُصّعت بمرايا محدّبة جيء بها من حلب تعكس أضواء القناديل على القبر في أنساق متلألئة، وتومض وتخفق كلّما تحرّكت اللُّهُبُ الدقيقة في القناديل. وهذه المرايا المحدبة الصغيرة التي كان مصدرها مدينة حلب كانت ترصع كذلك سقوف بعض غرف النوم في الأجنحة الخاصة في القلعة الحمراء. فإذا ما أشعلت شمعة أو شمعتان في الظلام، تحوّل سقف الغرفة بفعل المرايا إلى سماء حانية تنبض بسَطْع النجوم، بينما تجري في قنوات مكشوفة في عتبات النوافذ المرمرية سيول رقيقة من الماء المعطّر وهي تتهامس وتنشر عبقها اللذيذ في أرجاء الغرفة الحميمة.

عندما يخرج المرء من ضريح ممتاز محل إلى المنصّة/الباحة العريضة التي يقوم عليها، يعود فيؤخذ بحس الاتساع وبالفضاء المتألق في الشمس حول القبة المرمرية والأقواس النضيدة تحتها. وقد جلستُ في ركن مظلل عند قاعدة إحدى المنارات، ورحتُ أتشرّب بحواسي كلها ملمس الرخام ومرآه الناصع، أنظرُ عبر نهر يمونا إلى القلعة الحمراء، وقد بانت بامتداد أسوارها في غمام بعيد، وعلى الضفة الأخرى من النهر قامت قبة بيضاء صغيرة معلماً آخر من معالم شاه جهان. فهناك، أو على مقربة منها، كان الأمبراطور في الأيام الأخيرة من حكمه، قد شرع في وضع الأسس لضريح يُثوى فيه هو نفسه عند موته، يكون كله من الرخام الأسود، ليقابل الضريح الأبيض لـ «مختارة القصر»، لا يفصل بينهما إلاّ مياه النهر التي ستلتقي فيها انعكاسات الضريحين... غير أن ابنه أورنغزيب، عندما أزاحه عن العرش، وقبض على أزمّة الحكم، أوقف العمل على الضريح الجديد لما رأى فيه من إسراف، وسجن أباه في القلعة، في بعض الغرف السحرية التي كان قد أضافها شاه جهان بنفسه إلى ما كان قد بُني أيام أبيه جهانكير وزوجته المذهلة نور جهان، عاشقة الفن والعمارة.

ويتوقف المرء مرةً أخرى عند هذه الأحداث التاريخية التي تحيط بتاج محل: أية فترة مدهشة كانت تلك، مكتظة بعواطفها وعنفها وحركة شخصياتها الباهرة التي تبدو لنا اليوم، كما بدت يومئذ أيضاً ولا ريب، أكبر من الحياة في كل ما كانت تفكر، وتعمل، وتنجز...

* * *

مدينة أكرا اليوم، لولا آثارها القليلة الأخّاذة، ما كانت لتقنعنا بعظمتها السالفة، رغم اتساعها، لأنها تكاد تكون محرومة من مظاهر النعمة التي ربما كانت، في يوم مضى، من أبرز ما فيها. إنها تعيش على ذكريات ماضيها. بل يكاد هذا الماضي أن يكون وحده مصدر حياتها وبقائها، على ما فيها من العديد من الصناعات الشعبية المتميزة بجمالها ورهافتها، وبحرصها على الامتداد بتراثها القومي.

بيد أننا نعلم أن أكرا كانت منذ القِدم من أعظم المدن التي عرفتها أواسط شمال الهند. والمعتقد أنها كانت إحدى الغابات الاثنتي عشرة التي اقترنت بشخصية البطل الاسطوري العظيم كريشنا، أحد أبطال الملحمة الهندية الكبرى «مهابهاراتا». والمعتقد كذلك أنها كانت المكان الذي شهد أحد «تجسّدات» الإله فشنو، المسمى «بارشورام». ولذا فان المدينة بقيت ذات منزلة خاصة لا تخلو من قدسية عند الهندوكيين، حتى بعد اكتسابها الطابع الإسلامي منذ أن حوّلها السلطان اسكندر لوذي عام ٩١١ ميلادية من قرية رعوية إلى المدينة التي نعرفها، بإقامة العديد من المباني الكبيرة فيها ـ التي لم يبق منها اليوم شيء يذكر. غير أنها بقيت عاصمة اللوذيين إلى أن قضى عليهم في ١٥٢٦ السلطان بابر، مؤسس السلالة المغالية التي غيّر ملوكها وجه الشطر الشمالي من شبه القارة الهندية، وذلك بما أنشأوا من عمران وحضارة وسَمُوهما بشخصيتهم على مدى ما يقارب مئتي سنة من حكم امبراطوري باذخ.

والطريف أن بابر لم يكن جندياً وسياسياً بارعاً فحسب، بل شاعراً وأديباً ترك لنا كتابات تنمّ عن ذوق رفيع، وحسّ مرهف للفكاهة، وحب لمفاتن الطبيعة. وأينما حلّ في ترحاله، خطّط الحدائق الفسيحة. وقد جعل أكرا عاصمته، وابتنى فيها على ضفاف النهر مباني محاطة برياض جميلة أسماها «آرام باغ» (جنائن الراحة)، وجعل لنفسه وزوجته صورتين تحيطان بأحد الأبواب ـ هما الصورتان المعاصرتان الوحيدتان لمؤسسي الامبراطورية المغالية[1].

وابن بابر، الامبراطور همايون، تتوّج في أكرا، وكذلك تتوج فيها ابن

١) تدعى السلالة التي أسسها هذا المغامر الكبير «منغولية» أو «مغالية» Mughal، وهي التسمية الأصح والأشيع استعمالاً اليوم. ولكن يجب أن نتذكر أنها في الواقع سلالة تركية، وبقي أفرادها يتكلمون التركية حتى بدايات القرن الثامن عشر. لقد تخالط الاتراك والمغول في الحروب القبلية التي استمرت سجالاً بينهم في سهوب وهضاب أواسط آسيا. وكان بابر، ترتيباً، الخامس من سلالة تيمورلنك. بدأ بحكم فرغانة والمقاطعة الصغيرة التي حولها وهو صبي عام ١٤٩٤، وفي بحر اثنين وثلاثين عاماً من حياة التنقل والقتال في أصقاع مختلفة ابتدأت بسمرقند وكابل، وانتهت بانتصاره الحاسم على السلطان اللوذي ابراهيم في دلهي عام ١٥٢٦، استطاع أن يؤسس أمبراطورية شاسعة، جعل عاصمتها أكرا. وبعد ذلك بأربع سنوات توفي، وتلاه في الحكم ابنه همايون.

همايون، ذلك العبقري الذي دعي عن حق بالمغال الأكبر، والذي حكم قرابة خمسين سنة كانت من أعظم سني التاريخ الهندي. وقد أطلق هذا الأمبراطور عام ١٥٥٨ - بعد توليه الحكم بسنتين اثنتين - اسمه على أكرا، فدعيت «أكبرأباد». وبقيت عاصمة المغال (ولو أن ابنه جهانكير آثر لفترة ما مدينة لاهور، في الشمال - وهي اليوم في باكستان) إلى أن شعر شاه جهان، حفيد أكبر، بعد مجيئه الى الحكم بأحد عشر عاماً، أن به حاجة الى عاصمة أوسع فابتنى «شاه جهان أباد» في دلهي، فكانت بذلك مدينة دلهي السابعة. غير أن الخزائن الملكية بقيت في أكرا، حيث استمر العمل على تاج محل، واستمر أعضاء الأسرة الملكية والفئات الأرستقراطية في تشييد البيوت الشامخة على امتداد النهر، فراحت أسوارها تحيط بالحدائق الغنّاء والنوافير المثرثرة ومنازل الحريم والمقصورات المبنية في جوف الأرض تجنباً لحرّ الصيف اللاهب، وكلها مزدانة بالسجّاد الفاخر، والحرائر النادرة، والرياش النفيسة، والوسائد المقصّبة والمذهبة... كانوا يبنون الأضرحة الضخمة لأنفسهم، والخانات المريحة للقوافل والمسافرين، والحمامات الرضيّة لأفراد الشعب. وقد اتّسعت المدينة بذلك متخطية تخومها التقليدية، واستمرت في توسعها طوال عهد شاه جهان، ثم في عهد اورنغزيب الذي حكم، كجده الأول أكبر، قرابة خمسين سنة، وأضاف الى أبنيتها المزيد من المباني، رغم غيابه الطويل عنها.

ولكن بعض ما شيّده أبوه شاه جهان لم يكن من السهل مضاهاته، دع عنك التفوق عليه. فشاه جهان، منذ البداية، كان يحب الزينة مقرونة بالنقاء - وثمة إشارات كثيرة منه إلى تعلّقه بهاتين الصفتين معاً، مما يدلّ على أن الرخام في مبانيه اختاره بنفسه لما يوحي به من نقاء، مع الجمال. وتواريخ البلاط المغالي تؤكد أن شاه جهان كان يُعنى شخصياً بمشاريعه العمرانية منذ لحظة تصميمها ويتابعها في التنفيذ حتى إنجازها.

ولقد كان من أول ما صنع في حكمه تشييده قاعات تدعى كل منها «قاعة الأعمدة الأربعين»، لحماية نبلائه من القيظ أيام يعقد ديوانه العام معهم في قصوره في أكرا، ولاهور، وبرهان بور، وقبل ذلك كانوا لا يستظلّون من الشمس إلّا بخيام تمتد من إحدى الشرفات الداخلية: ولكنها كانت من المخمل والبروكاد، تتداخل وتتناثر على نحو جعلها تسمى «السحب المتراكمة»، وأعمدتها وأوتادها ملبّسة بالفضة والذهب. وكان الغرض منها أن تبرز الملك كأنه شمسٌ بين أجرام السماء تحيط بها الكواكب. وقد طوّر شاه جهان تصميم قاعة الأعمدة الأربعين في القلعة العظيمة التي بناها في دلهي لتصبح عام ١٦٣٥ «عرش الطاووس» الشهير - وجاء آية من آيات الفن والصنعة مرصّعاً بالجواهر النادرة.[1]

في مثل هذا السياق راح المهندسون والعمال، الذين بلغ عددهم عشرين ألفاً، يبنون تاج محل، ليضم جثمان زوجة شاه جهان المفضلة، وهو ما زال في عنفوانه، يتابع المعارك (وكان قائد قواته هو أبو زوجته الفقيدة، آصف خان، الذي بقي على ولائه للأمبراطور حتى النهاية)، ويتابع البناء. وبينما كان أبوه جهانكير وجدّه أكبر يكثران من استعمال الحجر الرملي الأحمر في مبانيهم، وفيما كان أكبر يكثر من استخدام الموتيفات الهندوكية في الطراز والزينة، فان شاه جهان ركّز في معظم ما بنى على الرخام الأبيض والموتيفات الفارسية المستقاة في الكثير منها أصلاً من العمارة العربية. وجاء ضريح ممتاز محل ليتوّج ما خلّفه أباطرة المغال من عمارة الأضرحة، منذ أن أقيم ضريح همايون في دلهي عام ١٥٦٠، فلخّص تاج محل الكثير من أساليبها، وتميّز عنها في الوقت نفسه بروعته الخاصة، وبتفاصيل اعتمد المهندسون فيها رموز الإسلام دون أن يجعلوا لها قدسية المسجد أو المصلّى.

وكان للحدائق والمياه دورها الأساسي في التصميم والتنفيذ هنا، كما في كل ما بناه هؤلاء الأباطرة. فهي أولاً مستوحاة من حدائق الجنة وأنهارها كما وصفها القرآن الكريم، وكان العرب من قبلهم قد استوحوها وأكدوا على أهميتها في العمارة، وبلغوا بها، قبل ذلك بقرنين من الزمن، تلك القمة المتميّزة التي نعرفها في قصر الحمراء و«جنّة العريف» في غرناطة، بالأندلس. وهناك نقشٌ في إحدى حدائق قلعة دلهي، مؤرخ في عام ١٦٤٨ ومنسوب الى شاه جهان، يقول:

« الحدائق لهذه المباني هي كما الروح للجسد، وكما المصباح للمجتمعين. أما السواقي الصافية، فإنها الرقراق لكل من يرى بعينيه هو المرآة التي تعكس صورة الدنيا، ولكل حكيم عاقل هو الكاشف عن الخفيّ من الدنيا... ».

وقد جُعل تاج محل، كفكرة ومرأى، متصلاً بالماء بأكثر من معنى. فقد بُني على نهر يمونا مباشرة، لكي تنعكس صورته في مياه النهر، وجعلت السواقي والبِرَك في الحدائق الفردوسية التي أمامه، لكي تنعكس صورته في مياهها هي أيضاً. وأقيم على الطرفين الأقصَيَيْن من فناء التاج جامعان متناظران، تكرّر القباب الثلاثة الصغيرة فوق كل منها أصداء القبة الكبرى التي تعلو الضريح، وكأنها تعكس صورتها. فالقباب، والمنارات الأربع، والأقواس، تبدو وكأنها تعكس الواحدة الأخرى - وتنعكس كلها في المياه، سواء أرأيتها وأنت تدخل إلى حدائق الضريح، أو وأنت تنظر اليها من الضفة الأخرى من النهر. إنها دوماً الموضوع والصورة، الجسم والخيال، الواقع والوهم، في تداخل وتبادل: ما تراه العين، وما يتكشّف لها من «الخفيّ من الدنيا».

ولعلّ رغبة شاه جهان في بناء ضريح له من الرخام الأسود، مقابل التاج، وعلى الضفة الأخرى من النهر، كان يراد له الإيحاء نفسه بالشيء وصورته، بالصوت وصداه، بالمحسوس وظله. ولعل في ذلك كله إيحاء بالصلة بين الجسد والروح، بين العاشق والعشق، بين الحياة كشيء باقٍ، والحياة وهماً زائلاً...

ولن أنسى أنني في حدائق التاج رأيت الهدهد لأول مرة. رأيته ينقر العشب، ويتهادى برشاقة الراقصة، وعلى رأسه تاجه الرقيق. ومن دون الطيور الكثيرة الأخرى التي كانت تعلو وتهبط في أجواء المكان، بقيت طيور الهدهد أشدها إيحاءً إليّ في تلك اللحظة بأن ما أراه هنا له روعة لا يسهل تكرارها، وتذكّرني بالصرح الذي حسبته ملكة سبأ لجّة، لأنه «صرح ممرّدٌ من قوارير».

* * *

من العوامل التي تكاد تبهرنا كلما تأملنا في الفترة المغاليّة في الهند، التي دامت زهاء قرنين اثنين، هذا العدد الكبير من الشخصيات الغنية بسحرها التي صنعت تلك الفترة. كان الأباطرة أنفسهم في مقدّمة هذه الشخصيات، غير أن بعض الآخرين الذين تحرّكوا في ركابهم، أو أسهموا في حياتهم ونشاطهم، حتى من النساء، كانوا على المستوى نفسه من غنى الشخصية والسحر - من أمثال اعتماد الدولة وابنته نور جهان، وابنه آصف خان وابنته ممتاز محل - دع عنك زين النساء وجهانارا، ممّن كنّ جديرات بنسبهنّ إلى أكبر وشاه جهان، ويماثلنهما في بعض صفات القوة والدهاء وحب الحياة وروعاتها.

وقد شاعت عن طريق الرحّالة والتجار الأوروبيين في القرن السابع عشر (الذي شاهد بداية التغلغل البريطاني في شؤون الهند)، أسطورة عظمة الامبراطورية المغالية، لما رأوا فيها من بهاء العمارة وترف القصور، إلى جانب شدة الشكيمة في الحروب التي كان الأباطرة دوماً على رأس جيوشها. فهم مسلمون ولكن الشعب يعتبرهم هنوداً، رغم أصلهم التركي، وينجذب إليهم الهندوكيون، على اختلافهم معهم في العقيدة، لأنهم جعلوا من التجربة الهندية وروحها الاستقلالية شيئاً متفرداً في تاريخ البلاد، حفاظاً عليها ومحاولة لتوحيدها. وقد تزوّج أكبر أميرة هندوكية جعلها الامبراطورة، لكي يؤكد على وحدة الأمة، وأعلن «التسامح الكوني»، وكان ◁

(١) وهو الذي نهبه بعد ذلك بحوالي مئة سنة (عام ١٧٤٠) الملك الفارسي نادر شاه، وذلك بعد مرور أقل من ثلاثين سنة على سقوط الامبراطورية المغالية، وحمله الى عاصمته.



على غرار الخليفة العباسي المأمون، يجري في ديوانه حوارات حرّة بين علماء المسلمين والهندوكيين والنصارى، ويصغي إليها بشغف عميق، حتى خطر له أن يضع الأسس لدين جديد، سمّاه «الدين الإلهي»، يوحّد بين معتقدات الأديان الثلاثة!

إنهم يصيدون الغزلان كما يصيدون الأسود، يقرّبون ذوي البأس والشجاعة كما يقرّبون ذوي المعرفة والذكاء، يقيمون مهرجانات للشعر (يدعونها «المُشَيْعرات»)، ويستخدمون الرسّامين الماهرين لرسم صورهم الشخصية وتزيين الكتب، ويعشقون النساء ويدخلونهن في شؤون حياتهم، وفي الوقت نفسه لا يتورعون عن إعمال السيف في أقرب الناس إليهم إذا ما استدعت ذلك ضرورات الحكم والسلطان، ويتباهون ببناء أبراج من رؤوس أعدائهم المهزومين، ويسجّلون ذلك بالكلام والصورة.

وكان شاه جهان، خامس الأباطرة السبعة المغاليين، نموذجيا في ذلك كله. كان أبوه جهانكير، رغم ما عرف عنه من كلف بالخمر، وحدّة المزاج، والقسوة، عميق الحب للطبيعة، وأشبه براعي الفنانين الهنود طيلة حياته، يأخذهم معه في رحلاته وحملاته ليسجّلوا له الأحداث كما يرونها، وخلّد تعلّقه بزوجته نور جهان بإصدار نقود ذهبية تحمل اسمها. فجاء شاه جهان يحمل المزايا نفسها، ولكن بالمزيد من العمق والتنويع، والمقدرة. فإلى جانب قدرته الفائقة في ادارة الامبراطورية كان حبه للفنون بأشكالها، ولا سيما العمارة، يملك عليه نفسه. وما كانت مباني حكمه الشهيرة ـ قلعة دلهي، والجامع المسجد قربها، وقلعة أكرا، وتاج محل بالذات، لتبلغ ذلك الشأو البعيد إبداعاً وفخامةً لولا أثره الشخصي وإشرافه المباشر. وكما فعل أبوه بتعلقه بزوجته نور جهان، هكذا تعلّق هو بزوجته ممتاز ـ التي كانت في الواقع ابنة أخي نور جهان ـ وعندما توفيت، بعد زواج دام تسع عشرة سنة، شرع ببناء الرائعة التي خلّدتها، وخلّدته.

ولكن حين ندقق في التفاصيل، تكتسب هذه الصورة الرومانسية الجميلة أبعاداً مقلقة. فشاه جهان وممتاز ولدا في العام نفسه، ١٥٩٢. وتزوّجا وهما في العشرين من العمر. وبعد زواجهما بخمسة عشر عاماً، تولّى العرش، ولم تنعم ممتاز إلا بأربع سنوات من كونها قرينة الامبراطور المفضّلة. وكان في أثناء ذلك كله يحملها معه أينما ذهب في أسفار بعيدة ورحلات مضنية، وقد أبقاها في حالة حبل يكاد يكون دائماً. فهي في تسعة عشر عاماً تلد له أربعة عشر طفلاً، ويكون موتها وهي في التاسعة والثلاثين في المخاض، عند ولادة الطفل الرابع عشر...

هذه القسوة الغريبة من شاه جهان كانت شيمة اتخذت لها، وبخاصة في شبابه، مظاهر كثيرة. فهو الى طاقته على حب المرأة، يتميز بطاقته على البطش بلا رحمة بكل من يتصدّى له، مهما تكن أواصر الدم الذي تربطه به. وفي السنوات المتأخرة من حكمه، قيل أن عدد زوجاته وجواريه بلغ الأربعمئة. فاستسلم للذّات ومكايد القصر على نحو فاضح استدرّ النقد من المحيطين به، مع أنهم كانوا عادةً أميل الى التساهل والتغاضي في مثل هذه الأمور.

وعندما فرغ من بناء تاج محل، في السنة السادسة والعشرين من حكمه، كان قد تبقّى له خمس سنوات من صولجان السيادة، قضى الكثير منها في محاولة للتحكم بالصراع الذي نشأ بين أولاده الأربعة، مؤيداً ابنه الأكبر دارا شوكوه (وكان الأثير لديه، ويماثله تسامحاً في الموقف والمعتقد) وابنته القوية الباهرة جهانارا، ضد ابنه الأصغر أورنغزيب. ومن عرش الطاووس في قاعة الأعمدة الأربعين من قلعة دلهي أرسل دارا شوكوه لضرب أخيه أورنغزيب وتجريده من السلطة التي راح يجمع زمامها في يده. ولكن أورنغزيب، المتميز بعنفه وصلابته، هزم أخاه في المعركة التي دارت بين جيشيهما قرب دلهي، وقتله، وهاجم القلعة حيث تمترس والده حائراً في أمره ـ وكان أورنغزيب يومئذ في الأربعين من عمره ـ وقد بات في عناده وتعصّبه لرأيه مصمماً على الاستيلاء على الحكم. وانتصر على أبيه، الذي كان قد أنهكه المرض وهو في الرابعة والستين من العمر، وذلك في عام ١٦٥٨، ونقله إلى قلعة أكرا، وسجنه هناك في حجرات الحريم مع جهانارا. وأعلن أورنغزيب للناس أنه منذ ذلك اليوم «أمبراطور هندوستان»، وقال قولته المشهورة: «المُلْكُ لا يعرف القُربى». وأطلق على نفسه اللقب العربي «المُغير»، وقضى على ابنه، وابن أخيه، وراح في السنوات التالية يفتح أقاليم النصف الجنوبي من شبه القارة الهندية بحزم أذهل الناس وأرعبهم، حتى استولى عليها جميعاً، باستثناء طرف أقصى الجنوب، وامتد حكمه لأكثر من ثمانٍ وأربعين سنة.

أما شاه جهان فقد أبقاه ابنه في عزلته في القلعة في أكرا، حيث عاش ثماني سنوات أخرى، قضاها وهو يرنو، من نوافذ الحجرات المرمرية، أو من على الأسوار الحمراء، الى الضريح البعيد القائم على الضفة الأخرى من النهر، وتاج محل يتوالى مشهده حسب ساعات النهار، أو شموس وأمطار المواسم المتعاقبة، بين الوضوح الجارح والإبهام الشبحي الذي يكاد يقارب الوهم ـ وهو الذي رأيته أنا فيه من القلعة ـ وانعكاساته تتضح وتضطرب في مياه النهر، إلى أن مات عام ١٦٦٦، ودفنه ابنه فيه إلى جانب زوجته الحبيبة... هذه الصورة الشاعرية الحزينة هي التي آثر الناس عبر الأجيال منذ ذلك اليوم أن يتصوروها للامبراطور المخلوع، الذي لم يبق له إلاّ أن يطيل النظر الى ذلك العمل الفني الخارق الذي أوجده بسبب من عشقه لامرأة، وعشقه لكل ما هو جميل من صنع الإنسان.

غير أن المرء قد لا يؤخذ كليا بهذه العواطف الهيّنة. فكان من حق بعض المؤرخين أن يتصوروا الأمر على نحو مغاير: فشاه جهان، مع ما أقامه من تحف العمارة، كان صاحب سلطان وبطش، وعرف من النساء العشرات، وأضاع سلطانه بفعل انغماسه في سنواته الأخيرة في اللهو والملذّة. فلعله اذن قضى سنواته الاخيرة سجيناً في قلعته وهو في ندم وتوبة... من يدري أية رؤى كانت تملأ نهاراته ولياليه تلك، وهو الذي جعل من نفسه بين الناس، لثلاثين سنة طويلة، أسطورة للأبهة والجلال، ناشراً العدل والرخاء والتسامح بين فئات الشعب كلها، ومؤكداً في أعجوبة معمارية واحدة من أعاجيب عديدة، ما يفعله الحب في الإنسان من دفع رائع نحو الإنجاز الذي يتحدّى الزمن.

ولا ريب في أنه، يوم اختار من «سورةَ الفجر» تلك الآيات الكريمة التي تنذر المرء بآخرته ـ «وجيء يومئذٍ بجهنم، يومئذ يتذكر الإنسان وأنّى له الذكرى * يقول يا ليتني قدّمتُ لحياتي...» ـ كان قد تأمّل طويلاً في الآيات التي سبقتها: «ألم ترَ كيف فعل ربك بعاد، إرَمَ ذاتِ العماد * التي لم يُخلق مثلها في البلاد *» إلى آخر الآيات الكريمة. ولا بدّ أنه توقّف طويلاً عند قوله تعالى: «فصبَّ عليهم ربك سوطَ عذاب * إن ربك لبالمرصاد *».

ولعل شاه جهان، الذي كان في طفولته قد رافق جده العظيم أكبر ونظر إليه نظرة الإعجاب والتقديس، تذكّر ما كان جدّه ذلك قبل حوالي ستين عاماً قد نقش في أواخر حياته على «الباب العالي»، باب النصر الذي ابتناه في فاتح بور، بعد أن هزم الغوجرات عام ١٦٠٢: «ما الدنيا إلاّ جسر للعبور، فاعبر ولا تبنِ عليه. من يأمل لساعة من الزمن، فله أن يأمل حتى الأبد. ما الدنيا إلاّ ساعة واحدة، فاقضِها ضارعاً، وغير ذلك لا تراه العين».

غير أن شاه جهان في تاج محل استخرج ما لا تراه العين، وجعله شاخصاً مرئياً أبداً، مهما تناءى، ومهما ماثل السراب لظامىء في يوم قائظ. إنه معجزة الفن ومعجزة الحب معاً، في وسط عالم تعبث به يد الموت والدمار، ويعصى عليها أحياناً بعضُ من هاتين المعجزتين ـ فتبقيان كسباً للإنسانية كلها. □

المراجع:

□ **A History of India**, Vol. 2.
by Percival Spear
Penguin Books, 1985

□ **The Art and Architecture of the Indian Subcontinent**
by J.C. Harle
Penguin Books, 1986

□ **The Architecture and Gardens of Islamic India**
by Peter Andrews in
The Arts of India
edited by Basil Gray
Phaidon, 1981

□ **Agra - the embodiment of Mughal Glory**
by Ranjana Kaul in
Discover India Magazine,
New Delhi, May 1988



العطايا

قاسم حداد

من قصيدة كتبت عام ١٩٨٢: «يمشي مخفوراً بالوعول»، تصدر قريباً عن دار توبقال في المغرب.

أعطوكَ ؟! لا تغفرْ لمقتصليكَ
كل ترابةٍ وطنٌ وجيشٌ
عندما مروا على حقويك حطّت آخرُ العربات أوتاداً
وحاميةً. وما التفتوا
اذا أعطوكَ لا تسهو عن الموتى . . اذا ماتوا
عن الحجرِ الذي يرتدُّ تحت يديكَ
لا تغفر لمغتصبيكَ، لا تدخل خيامهمُ الكسيحة
ربما أعطوكَ أوسمة النهاية عندما دخلوا الى
عينيكَ في شرر الحوافر:
فاحتفلْ بالبدء في قوسٍ
وفي قدحٍ
لتسكر، مثلما تحلو النوارس، مثل كأسٍ
قيلَ لي أعطوكَ. لكن
عندما تغفو على وطنٍ بكل ترابةٍ، تصحو
كمكتنز الهوادج، أيقظ الصلصالَ وارسمْ شكلَ
مقتصليكَ
لا تغفر لمحتفلي نهايتك الاخيرة. مرت العجلاتُ
في لحم الكواحل، فانتخبْ موتاً جميلاً

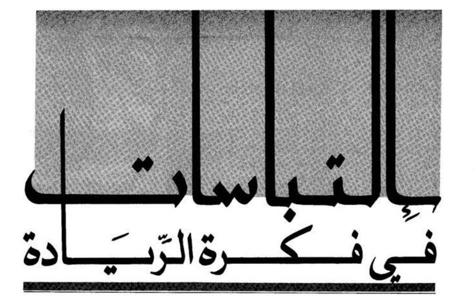
عندما لا تنتهي . . تنسى
فكنْ مستقبلَ الماضي، ولا تغفر لذاكرة الوعول
استنفر الأحلامْ
كل مدجج بالحلم ذاكرةٌ تهندِسُ شكلها
وتغادر الأيامْ

إن أعطوكَ لا تأخذ سوى لغةٍ تحاور نفسها
تمحو وتنسى
ثم ترسم شكل مغتصبيك

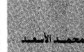
هل أعطوكَ ؟

أعطوني دماً وجنازة، فاخلعْ قناع الوحم
واطلق زهرة الصلصال
لا تغفر لمزدردي ترابك، وانتخب وطناً
له أطفاله ونخيله
ومحارةً تعطي. لترفض كلما أعطوكْ .

قاسم حداد:
شاعر من البحرين. صدرت له تسع مجموعات شعرية. منها: «قلب الحب»، «الدم الأول»، «عزلة الملكات».



التباسات في فكرة الرِّيادة



■ اليوم تعتقد مجموعة من النقاد الذين بدأوا في الخمسينات وظهروا في الستينات.. ان المنجز الشعري العربي في أزمة. ويتحسر معظم هؤلاء على أن مواهب شعرية أغلقت أبوابه، كما أغلقت أبواب الاجتهاد. وينظر هؤلاء الى العدد الكبير من الشعراء الذين بدأوا في الستينات، وأكدوا انفسهم في السبعينات على أنهم دون السابقين تجديداً وابداعاً.

وحين يجري الحديث عن الشعر الجديد، والتجديد، تجد هؤلاء أشد الناس عداءً لكل ما لم ينشأوا عليه، ولكل المساحات التي خرجت الى حيز الجغرافيا بعد أن تجاوزوا سن الشباب!

لقد اكتشفت المنظومة الشعرية وفق هؤلاء، وسُميت الكواكب، وما عاد في المجرّة متسع لكوكب جديد يظهر. وهذا نوع من الفلك العجيب. ذلك لأن ظهور الكواكب الجديدة حتى على صعيد علمي بحت مسألة متواصلة منذ بواكير نشوء الكون. وعلى صعيد الفعالية الانسانية يتواصل هذا الشعور وتتخلق الكواكب في الفضاء.. بعضها يبدو كمفاجأة، وبعضها لا يعدو نسخةً مكررة عن كوكبٍ ميت.

حتى الكواكب تموت. انهم يعترفون بهذا، ولكنهم لا يعترفون بميلاد الكواكب.. وهكذا فان كل شيء يُحال الى الماضي القريب... بمجانية مطلقة.

لا شك ان أدوات الناقد التي اجتهد لصياغتها وفق مقاس مجموعة من الشعراء عزيزة على النفس.. ولا شك ان الجغرافيا التي عرفها وجاس خلالها تبدو أكثر أماناً. فان يتحدث عن «السياب» يشعر بأنه أرض مأمونة، وأن يتحدث عن «فاضل العزاوي» يشعر بأنه في أرض محفوفة بالمخاطر. وبالمثل حين يتحدث ناقد عن «فدوى طوقان» يشعر كأن كل شيء الى جانبه، ولكن أن يتحدث عن «أمجد ناصر» فتلك مغامرة ما بعدها مغامرة.

ولكن... ما قيمة مثل هذه المنجزات أو المكتشفات التي لا تستطيع الصمود للتحقيق؟!

أذكر أن ناقداً حاول قراءة شاعر، فنسب منجزاته الى الجيل الذي سبقه.. جيل الخمسينات. وحين ووجه هذا الناقد بالنصوص، وطلب منه أحدهم رأيا قائماً على مقارنة نصية، تراجع، ووعد بأن يعيد النظر في قراءته السابقة. اننا لا نقرأ الحاضر بعيون الحاضر غالباً ناهيك عن عيون المستقبل.. اننا نقرأ بعيون الماضي في كل الحالات.. ولا نكتشف وضعيتنا هذه.. إلا مصادفة وحين يقيض لأحدنا أن يصطدم في طريقه بحجر يسقط نظاراته فجأة، أو حين يهزّنا مشهدُ الناس وقد هرعوا الى الأرض الجديدة وتركونا في الظل.. في الأرض القديمة مع أشباح اعزائنا!

وقصة النقد الراهن لا تختلف عن هذا. انها بعبارة مختصرة رغبة في الحفاظ على المنجز. ومن العادات السيئة للنقاد العرب انهم لا يقيمون دعائم نظريات شعرية بل دعائم موقف شعري لأحد الشعراء، ولا يلتفتون الى أهمية الطاقة الخلاقة، بل الى طاقة أحدهم. ويرتبط هذا الناقد باسم شاعر من الشعراء فهو نموذجه الأبدي وهو فاتحة موضوعه، ونهايته. أو قد يرتبط بمجموعة من جيل واحد، يوزع عليها الثناء الدوري... ويجعل من مصيرها مصيراً شخصياً له!

ثمة التباسات متعددة تحيط بهذا الموقف لعل أكثرها شهرة، ذلك الالتباس الذي توحى به كلمة الجدة أو الريادة. فلم ينظر الى مسألة الجدة أو الريادة على انها منجز تاريخ تليه منجزات بل المنجز الذي تحقق، ووقف وحيداً فأصبح ينفي ما قبله... وما بعده ما دام هو الجدة.. والريادة.

وهكذا فان رواداً صادفت تجربتهم أوائل حركة تجديد ما، يظلون الوحيدين في الاكتشاف والابداع، رغم ان السفن قد تكون غادرت واكتشفت اميركا جديدة، وهنداً جديدة ووسعت من جغرافية العالم المعروف بشكل مثير. ان ما يُنفى عادة هو امكانية أن توجد تخوم وراء

التخوم التي عُرفت. . . حتى ولو جاءت بها الأخبار!

هذا هو حال رواد التجديد الذي التبست عليهم الأمور، فما عاد ثمة تمييز بين حالاتهم الخاصة والحالة العامة. فإن انتهوا الى ما انتهوا اليه، وتوقف بعضهم أو تجمد البعض الآخر أو واصل البعض تكرار نفسه، فالحركة الشعرية كلها قد انتهت. . وتجمدت. . وتكررت.

قد نسمي هذا تجاهلاً، إلا أنه حقيقة نوع من الافتقار الى الحاسة النقدية. . والى الاحساس بالحيوية. وهما المؤهلان الوحيدان اللذان يُستطاع بهما ادراك الراهن والآتي. سيتوقف كل شيء مع توقف ناقد ما، وشاعر ما عند حدوده وتخومه، ولئن اختلف التوقيت. . وأشارت ساعة أحد هؤلاء الى وقت مختلف. فكل الساعات مخطئة في هذا العالم. ويذكرنا هذا بشخصية تحتفظ بتوقيت خاص مضبوط على ساعة خيالية. مثل هذه الشخصية، لا تعترف بالزمن الآخر. . زمن الآخرين الا زمن اولئك الذين شهدوا لحظة إرساء الحجر الأساس لهذا الوقت. . فعدلوا ساعاتهم لتدق بإنسجام واحد.

في قصة «ساعات وخيول» للقاص محمد خضير، يحتفظ رجل عتيق بساعات عديدة ضبط أوقاتها على أزمنة وأمكنة مختلفة، فواحدة بتوقيت الهند، والأخرى بتوقيت افريقيا، وهكذا. . كل ساعة تنقل اليه زمنها. . وتختلط دقاتها. . ويعيش هذا الرجل الزمن بشكل عجيب، فهو ليس زمناً ناتجاً عن مجموعة ازمان، بل هو اندماج عدة أزمان ومعايشتها معا. ولو حسبنا ان هذا الرجل يحتفظ بتوقيت ساعات النهار كلها، ما انقضى منها، وما بدأ، وما لم يبدأ بعد، لكان لنا أن نصفه بالانسان الواقف في قلب زمنه حقاً.

الالتباس الآخر الذي يتجلى هنا، هو أن الناقد الذي يعيش بأدواته خائفاً من أن تغادره الجغرافيا، يخشى تعدّد الأزمان، يخشى النسبية، ويعيش مطلقه الواحد ظاناً بأنه يحافظ بذلك على أثمن قيم الوجود من الانتهاك. . . في مثل هذه الوضعية يكرس ما في نفسه دائماً، على حساب الحاضر نفسه، ذلك الذي لا يستطيع إثبات جدارته الا بانقلاب مناخي جديد. ونكاد نقول، بانقلاب سلم القيم السائد نفسه ذلك لأن ما مضى من منجزات هو ليس فقط مجال تبجيل وتمجيد، بل هو أيضاً مجال كسب. . واستثمار.

لقد عبر «غالي شكري» أفضل تعبير عن وضعية مثل هذا النقد الذي راح ضحية التباساته حين أكد في لقاء عابر، ان الناقد كان في الماضي يقترح على الناس ما يقرأون. . أما اليوم فان فاعليته مفقودة. . فلا أحد يثق به، ولا بآرائه. وبالفعل فقد مر زمن على النقاد كانوا فيه لا يقترحون فقط ما يقرأه الناس، بل وكيفية التفكير. . ووجهة النظر. . ولكن كل هذا انتهى.

ومثل هذا الوصف، وان كان يحاول تفسير هبوط الاهتمام بالنقد والنقاد، انما هو في الحقيقة إشارة الى إفلاس النقد الذي ترافق مع حركة التجديد في ذروتها أي في الخمسينات. هكذا نفهم كيف أن الثقة أصبحت معدومة بالنقد والنقاد. . . وهكذا نفهم كيف أن سذاجاتهم لم يعد أحد ينظر اليها بجدية بعد أن اتسعت المدارك، وتعددت سبل القراءة والاطلاع، ولم يعد القراء كما كانوا.

ان نموذج النقد الشعري في الخمسينات والستينات، هو نموذج النقد الذي يسقط ضحية التباساته. فكم من القيم التي رفعها هذا النقد، انكشفت عن مجرد نزوات وضيق أفق، وكم من اتجاهات ونظريات روّج لها، فاذا هي مجرد كلمات مكتوبة، ومبررها الوحيد أن صاحبها كان يبحث عن وسيلة للعيش. أليس عجيباً أن نلتقي بناقد بعد خمس سنوات أو ست سنوات. . فاذا هو لا يذكر ما كان يكتبه، لأنه لم يعد يهتم بالنقد، وانتقل الى مجال آخر؟

من الممتع الآن تخيل محاكمة تنعقد لمحاكمة عدد كبير من شعراء الخمسينات ونقادهم. . وتُطرح في جلساتها كتاباتهم في تلك الأيام. وتأتي المتعة من أن لا أحد منهم سيأخذ أمر تلك الكتابة بجدية، اللهم الا القلة منهم. وهي قلة تحركت من تلك المنطقة منذ زمن طويل وأقامت في أحياء جديدة.

◆ **رواد التجديد لا يميزون بين حالاتهم الخاصة وبين الحالة العامة**

وقد جربنا مرة أن نحاكم أحد الشعراء على تراث عاش وتعيش عليه، فإذا هو يسخر من نفسه، ومن تراثه! وقل مثل ذلك عن بعض النقاد الذين لا يذكرون ان كانوا ترجموا الكتاب الفلاني أم لا!

نقد بلا ذاكرة. . بل هي مرحلة كاملة بلا ذاكرة. ويمكن اضافة انها ممارسة شعرية بلا ذاكرة. ويقال لك اولئك: هم الرواد، فأين أنتم منهم!

وهو سؤال لا يطرح في مناقشة. . وانما يطرح لاختتام مناقشة.

حسناً. . اذا كانت تلك هي الريادة، فإننا نشعر بأن خدعة كبيرة قد عبرت تحت هذه اللافتة، فمثلا يمكن أن يقال إن شعراء مرحلة ما قد خرجوا من قصائد شعراء مرحلة سابقة، وهو أمر يصدق على اوضاع كثيرة في العالم، حيث للتجربة معنى وتواصل، وحيث الذاكرة حادة. أما عندنا فمن الصعب قول ذلك بثقة. اللهم الا بالنسبة الى شاعر أو شاعرين خرج من معطفيهما شعراء مقلدون، مثل ادونيس والسياب. وتكاد أصالة وتفرد الشعراء تنبع من مصادر أخرى. فكل شاعر يبحث عن مكان الهام مختلف، عن القصيدة ـ المهد المختلفة. وقبل أن تنقضي الستينات كانت مصادر شعراء الريادة قد انكشفت ووضعت محاولاتهم التجريبية على محك البحث والنقد، وتمّ نزع أقنعة الكهنة، ومعرفة مصدر الصوت الذي كان يملأ الفضاء.

البعض يصاب بهستيريا العويل على القديم، وطقوسه حين يتم انتهاك السر المقدس، ويتجرأ ناقد على انتزاع قناع أحد الأشخاص. والبعض لم تفارقه صورة الفردوس الذي عاشه قبل أن يكبر التلاميذ الذين يلتفون حوله في المقهى! هذه الصورة للتأجيل. . تأجيل ما هو حاضر. فقط لأن طرقه غريبة والسير فيه أو على ضفافه مغامرة. وقديماً كشف ناقد عربي سر هذه الوضعية حين تحدث عن تجاهل المحدثين واعتماد القدماء نموذجاً، فأرجع السبب الى ايثار السلامة والسهولة، فجغرافيا القدماء مكتشفة ومسالكهم معروفة، وليس أسهل من تداولهم. . . ولا آمن. أما بالنسبة الى المحدثين، فالمسألة مختلفة، فهم ذوو طرائق جديدة، وسبل لم تطرق بعد، أو لم تذلل، والاتكاء عليهم وعلى نقد شعرهم يظل محفوفاً بالخطر. وقريباً من وقتنا هذا تحدث ناقد جاد عن سبب تفضيله الدوران في الزمن الماضي، فعلل الأمر بأن من المخاطرة اطلاق أحكام نابعة من دراسة شعراء جدد، فماذا لو لم يحققوا طموح الناقد؟!

بالطبع ومن هذا المنطلق، سيخسر الناقد أوراقاً عديدة نشرها وسيخسر فرصة كان من الأفضل لو انتهزها في كسب جديد مضمون، لا في مغامرة مشكوك في نتائجها! ترى من هو الذي قال إن النقد يخضع لهذه الحسابات الطريفة؟ ومن قال إن النقد يكتب آماله وطموحاته؟!

هذا أمر ملتبس تماماً، تختلط فيه دواعي المتاجرة بدواعي الثقافة. ولو كان مما يقوله أولئك الذين يحملون حقائب المقالات لبيعها للصحافة لكان الأمر مفهوماً، ولكنه مما يقوله نقاد وشعراء استبدلوا العلاقات العامة بما هو خير وأبقى. . وجعلوا معيار الكلمة مردودها النقدي.

ستكون الريادة اذن، وكل ما يتعلق بها، نوعاً من الرصيد الأبدي الذي تسحب عليه الشيكات. . ولا يصيبه النقصان. ولا يجب أن يصيبه النقصان. . حتى ولو انكشف الرصيد عن بضع قطع من الفلين!

٢.

لأن الأرض كانت ضيقة والمجهول أوسع من المعروف، ما زالت الأجيال التي بدأت في السبعينات والثمانينات تنظر بسخرية الى تلك المظاهر ◁

الوقورة التي اتخذها رواد التجديد. وتتحدث بثقة عن عوالم أخرى لم يسمع بها أحد من قبل. وتهتم هذه الأجيال بمسح تلك الأراضي التي قيل إن الـرواد قد اكتشفـوهـا، ناقمـة بعض الشيء ومبتهجـة أحيانـاً، ناقمـة لاحساسها بأنها خُدعت في الكثير مما أصبح سلّم قيمها، ومبتهجة لأنها قادرة على الخلاص.. وكشف مصيرها الخاص.

ومن الحق أن مفهـوم الـريادة في عصرنـا العربي هذا لا يحمل دلالته السـابقـة نفسهـا لأسباب أشدها وضوحاً اتساع دائرة الجغرافية المطلوب ارتيادها، وهو ما يعني عكسياً ضيق مسافة الاقامة على الأرض، ومساحة الخبرة والتجربة الثقافية. وهكذا فإن إعادة اكتشاف النار مثلا كانت تعد تجربـة ريادة... وترجمة سطور من اضاءات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر الغربيين غاية التطور. وفي مثل هذه الوضعية تصبح مفاهيم مثل الريادة والتجديد مفاهيم خاصة بهذا القبيل أو ذاك، ولا حظّ لها من الشمول الكوني، ولا حتى القومي. انها «العملة» النقدية التي تصلح للتداول في نطاق الاقتصاد المنزلي، أي اقتصاد الثقافة العربية منذ بادرت الى الاحساس بالتطور والتغير في منتصف القرن التاسع عشر.

وفي هذا المضمار لم يكن أي مجدد ليستطيع فرحا بمكتشفاته، فما أن تختل العـلاقـة بين عبـد الـرحمن شكـري مثلا والمازني، حتى يكتشف القراء المذهـولون أن المجدد الكبير ـ المازني ـ لم يكن أكثر من ناظم لعدد من قصائد الرومانسيين الانجليز.

وتكرر القصص نفسها في الخمسينات، فما أن تنشر ترجمات شعراء من أمثـال ناظم حكمت ونـيرودا، حتى يتضـاءل نجم عدد من المجـددين العرب، ويتوازى مع ذلك تضاؤل الأمجاد القصيرة النفس التي اكتسبوها بسرعة وعجلة.

من أصعب الأشياء وأقلها ضماناً، أن يتكيء الانسان على حنجرته الخـاصـة، والعكس صحيح. ولكن من المؤكد أن حكاية الريادة بهذه الصورة التي عرفت بها منذ الاتصال بالتيارات الفرنسية ثم الانكليزية.. وأخيراً الاميركية.. أصبحت حكاية مثيرة للسخرية رغم أن الدولار أصبح الوحدة النقدية المعتمدة لقياس أثمان الكتب.. وأثمان البحوث.. والدراسات.

على أن عدداً من الـرواد، حاول والحق يقـال الاعتماد على اكتشاف أرضية أكثر أماناً هي أرضية التراث الشعري والنقدي العربيين. وفي هذا المجال أصبحت قراءة الموروث في ضوء المكتسبات الفكرية الجديدة مستنداً ريادياً. ولكن هل يستطيع المـوروث تبرير الراهن الجديد؟ لم تكنْ هذه القراءة احتيازاً لمنطقة مجهولة تماماً. بل محاولة استبدال نفوذ بنفوذ. قراءة «أدونيس» للشعر العربي الكلاسيكي يمكن حسبانها من هذا النوع، ولكن ليس قراءة صلاح عبد الصبور، لأن الاولى أكثر شخصية، وأكثر اتصالا برغبـات ونزعات أدونيس، أما الثانية فلم تتجاوز عتبة تفضيل عدد من النصوص والمواقف.

ومهما كان نوع هذه القراءة، فان المفارقات التي حركتها كانت ساطعة الوضوح، وهي إيجاد مجرى تطوري للشعر العربي يوازي أو يساوق مجرى تطور الشعر الغربي، فأبو نواس كما يخلص «أدونيس» هو «بودلير» العرب! وبهـذا المقياس سيكون «أبو تمام» «مالارميه» العرب! ولا ندري ما هي الحاجة الماسة التي تدفعنا الى البحث عن «بودلير» و«رامبو» و«مالارمية».. الخ في تراثنا الشعري. فماذا لو لم نجد نماذج من هذا القبيل؟!

في هذه النقطة لا تبدي الريادة غير وجهها الثاني الأشد اضحاكاً بعد وجههـا الأول، وستنتهي بعـد إثـارة موجة الضحك في صفوف الأجيال التالية، الى عزلة جافة، تهزها أدنى نسمة هواء باردة أو صيف متوهج. وستتوقف الأجيال التالية حتى عن رغبة الحديث في منجزات الرواد... أو هرائهم كما يصفها البعض. اننا نطرح هنا قضية شائكة، وهي ما قيمة

الرواد مرضى يتولون تشخيص المرض بحسبانهم أنفسهم أطباء أصابهم الخلود

هذه الريادة بعد كل هذه السنوات؟ ولسنا بصدد الاجابة على هذا السؤال لسبب بسيط، وهو أن عملية الريادة ما زالت مفتوحة بشكل مذهل، لم تنته بعد.. وما زالت وعودها أكبر من كل المنجزات التي أعطيت حتى الآن.

فاذا أخذنا جانب إستكشاف جغرافية الآداب المعاصرة نجد أننا ما زلنا دون درجة التعرف والمعرفة، ناهيك عن درجة الاستيعاب، وهي مسألة قد تغمض أحياناً، ولا يجد البعض مبرراً لايرادها بهذا الشكل. إلا أننا يمكن أن نسهم بتوضيح جانب مهم منها، وهو الجانب المُغفل حتى الآن، نعني جانب أن قراءة القصيدة أو النقد الذي يجاورها ليس كافياً لادعاء المعرفة والتمثل. فالقصيدة ثمرة ثقافة وليست مجرد نبات هامشي شأنها في ذلك شأن أي فعالية ثقافية، وهذا يعني أن تمثل شعر بلد من البلدان يفترض تمثـل ثقـافـة هذا البلد بكل ما تعنيه هذه الكلمة سواء أكان ما تعنيه هو «الحضارة» أم «أنماط السلوك والمعتقدات والنظم الذهنية». ومن الصعب القول إن أصحاب الريادة من النقاد والشعراء العرب قد حملوا مثل هذا العبء الضخم. لقد اكتفوا بأخذ منتجات خارج سياقها ولئن أخذ الأخير فقد نسي غيره.. هذا اذا لم نشر الى تلك المنطلقات الساذجة التي انطلق منها البعض وهم يتداولون المنتجات، وأكثرها شيوعاً ذلك القول إننا في موقفنا هذا انما نشارك في حضارة ساهمنا في صنعها..! ولنا الحق في التعامل مع منتجاتها بلا عقد نقص! وما الى ذلك.

في السنوات الأخيرة فقط ثمة اعترافات خجولة بأننا لم نصل الى جوهر الموقف الحضاري: «التثاقف» الصعب».

وفي السنـوات الأخيرة فقط تظهـر الـدعـوة الى محاولـة الاستيعـاب الشـامـل.. والخروج من أسطورة الشرق الروحي والغرب المادي، أو اسطورة أن حضارتهم هي حضارتنا.

كان الموقف الريادي اذن موقفاً أولياً يصعب معه اطلاق صفة الريادة على منجزاته. هذا اذا تجاهلنا شتى الخيانات التي تندد بها الأجيال التالية: ضعف الترجمات وعدم اكتمال ونضوج البحث والدراسة.. والنقل الحرفي.. والاستلاب المخيف تجاه الآخر، أي الافتقار الى الوقفة النقدية.

في الجانب الآخر، وحيث لجأ الرواد الى التراث، لتحقيق ريادة أكثر أماناً، لا نكاد نجد شيئاً مثيراً للاهتمام، وما زالت الكتابات الشابة قادرة على الادعاء بأنها حين تقرأ التراث انما تقرأ أرضاً بكراً. لم يزد الرواد على تأكيد الاعتراف بقيم وشخصيات التراث، وزاد بعضهم الآخر فرأى في التراث ممكنات شتى، ابرزها ذلك الممكن الصوفي بوصفه علامة الطاقة الابداعية. وتمتلىء كتب اعادة القراءة نقداً وتأريخاً للنقد بما يشبه الملخصات وتعليل وتفسير بعض الاتجاهات وربطها بظروفها التاريخية، ولم يزد الطموح عن محاولة استصفاء قواعد المناهج النقدية في ذروة ازدهارها ـ القرن الرابع والخامس الهجريين ووضعهـا أمام الأجيال الجديدة. وسيحق للأجيال التالية أن تذهب الى المصادر مباشرة، وان تعود الى عبد القاهر الجرجاني وحـازم القـرطاجني. لاحتياز معرفة خاصة. وسيحق لهذه الأجيال ان تكـون رائـدة في شيء أكثر أهمية، ألا وهـو استكشـاف الأفق التاريخي للتراث، والقفـز عن القصيدة الجاهلية الى قصـائـد الحضارات العربية السـابقـة باعتبار أن الصحراء ليست أزلا، بل هي حادث من الأحداث التـاريخية. (القصيدة ـ المهد حتى الآن كانت القصيدة الجاهلية.. وقد التبست العودة الى ما ورائها بنزعات اقليمية باهتة في الماضي، ولكن المهد الآن يتجاوز القصيدة الجاهلية الى ملاحم وادي الرافدين وأوغاريت وكتاب الموتى الفرعوني.. الى مملكة الجذور.. الجذور العربية.

وستتضـح الصـورة الغـامضـة لمنظومات القيم، والعقائد، والانساق الثقـافيـة الجـارية في شجرة الحاضر، حين يقرأ «الطيب تيزيني» الحاضنة الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية لبواكير الفكر العربي في وديان اليمن وآثار الربع الخالي ووادي الرافدين، وذلك الجزء المجهول من جزيرة العرب

الشمال السوري، وامتداد النيل حتى منابعه.

سيكون هذا نوعاً جديدا من الريادة، يتجاوز في أهميته وعمقه هذه المسافة المبذولة لغوياً وتاريخياً منذ العصر الجاهلي وحتى العصور المملوكية.

على هذين الصعيدين اذن سيكون من الأفضل ايقاف العمل بهذا النقاش الساذج حول الرواد والريادة.. وتبادل بطاقات التهنئة والتكريم. فالجغرافية المجهولة هائلة الى درجة انها قد تستنفد بضعة أجيال، يضيع بعضها في متاهاتها، ويعود البعض متراجعاً، ولا يصمد الا القليل. ويمكن قياس هذا الهول بحجم الفقدان الذي نحسه للمساعدة الضرورية والكافية للارتياد. فمن المعروف ان الرواد الجدد يتقدمون من قواعد انطلاق موجودة سلفاً، ولكن ماذا لو لم يكن لمثل هذه القواعد وجود؟

لعل عدم اعطاء القصيدة اهتماماً كافياً لدى هذا الجيل الراهن الذي نضج في السبعينات والثمانينات، وتوزع اهتماماته بين النقد والفلسفة والرواية.. والسياسية والاجتماع.. الخ يجد تفسيره في أن شعراء هذا الجيل يحمّلون انفسهم عبء المعرفة بمعناها الكبير، فهم لم يجدوا الفيلسوف الذي يطمئنون الى شخصيته ولا الناقد ذا الحس بالتطور والتغير، ولا السياسي الذي يركن الى فعاليته، وقل مثل ذلك عن شتى المجالات. وهكذا فهم يكتبون النقد كما لو أنهم يعيدون ترتيب أنفسهم، ويتداولون القضايا الفلسفية كما لو أنهم يتطلعون الى العالم لأول مرة.. ويتدخلون في الاقتصاد والاجتماع كما لو كانوا يخشون إن يستيقظوا غداً، فاذا هم يسكنون العراء!

لا يريد هذا الجيل أن يغفو لحظة واحدة، ولا حتى عن نفسه، انه جيل لا يقدم أوراق إعتماده الى أحد.. ولا يطمح الى أن يقدم له أحد أوراق اعتماد من أي نوع. يتبادل الشهادة أحياناً لتأكيد أزمان هاربة من الذاكرة.. ولتبرير هذه الأعجوبة: أي الاستمرار في وقت يضمحل فيه أو يكاد كل شيء.

٢.

يبدو الوقت متأخراً على مراجعة من النوع الذي يطرحه هذا الجيل من الشعراء تحت عنوان مراجعة الأسئلة، ومنها سؤال الحداثة بالتحديد. فقد ولد هذا الجيل من الشعراء على حافة أمجاد آفلة وليس في خضم من المجد والاعتزاز والمهمات الواضحة.

فحين كان العالم مشغولا بوقائع أكثر أهمية، كان هذا الجيل يختبر أدواته في أواخر الستينات، ولأن الشعر ليس «واقعة» بل ظلا لواقعة، ولأن الشعر ليس تشخيصاً ملموساً، أو مأساة مجسدة، لم يكن أحد ليعبأ بهذه الاختبارات.

وما كاد هؤلاء يبدأون بالعزف حتى وجدوا الأسماع مشغولة بالاصغاء الى ضجيج الانهيارات، والعيون منهمكة في مراقبة الكهنة القدماء في انتظار أن يطلوا من مغاورهم أو ينحدروا الى حيث الشعب ينتظر الموعظة!

صودرت حتى امكانية المراجعة، وتولى المرضى تشخيص المرض بحسبانهم انفسهم أطباء أصابهم الخلود، وظهرت قراءات جديدة للرواد انفسهم. أولئك الذين ظنوا في مرحلة ما بأن ما كان يحدث لا يند عن نبوءاتهم وبالتالي عن سلطتهم.

جبرا ابراهيم جبرا بوصفه من شعراء الخمسينات ونقادها سارع الى القول إن ذلك البطل الاسطوري الذي أنشد له شعراء الريادة أناشيد تموز وادونيس وآتيس.. وكل ما يخطر ببال قارىء للميثولوجيا هو نفسه هذا الفدائي الجديد الذي بدأ كأنه يبث في الوجود ايقاعا جديداً.

الشاعر خليل حاوي الذي عادل بين التاريخ ودورات الخصب والموت الزراعية أشار من مكانه ذاك الى أنه كان الأكثر بين شعراء جيله تلمساً للموات القادم.

وتحرك الناقد إحسان عباس ليلاحق أصابع النكسة في أوراق الطاقم المألوف من الشعراء، ليصل من ثم الى أحكام في قضايا رفعت جلستها منذ زمن ما قبل الطوفان.

لقد تجاهلت هذه المراجعة وهي تحاول إثبات سلطة الماضي الخمسيني حقيقة إضاءها التطور التاريخي، حقيقة أن مفاهيم هؤلاء للعصر والحداثة لم تكن بأفضل من مفاهيم (مارينتي) الذي حسب الضجيج سمة العصر، وانتهى الى تأليف كتب عن «الطبخ في المستقبل»! كما تجاهلت حقيقة أن إبتكار لغة العالم ما بعد الطوفان هي من مهمات كائنات جديدة.. وكان من الممكن أن تشير أبسط مراجعة داخلية لبنية الحس الشعري لغة وتصوراً لدى جيل الريادة الى أن تجارب هؤلاء قد وقفت أمام أبواب مغلقة تحتاج الى مفاتيح جديدة.

لم يكن الخطأ في الأجوبة المعطاة فقط بل كان في الاسئلة نفسها. وهكذا فإن تكرار الأسئلة نفسها كان يكرر أجوبة جديدة مخطئة. فهل كان ممكناً فتح مغالق التجارب الجديدة لانسان ما بعد الطوفان بالمفاتيح القديمة؟ لم يكن ذلك ممكناً، وهو أمر بدهي، وان أمكن اختزال الزخم الكبير لتجربة الانهيار بمفردات لا تعي الانهيار ولا آفاقه.

والحقيقة أن ما يميز بين المراحل كأعمق ما يكون التمييز هو الاختلاف في نوعية الأسئلة ـ المفاتيح. واسئلة من النوع الذي طالعتنا به أدبيات تيار الحداثة منذ قرن وأكثر لا تكاد تختلف الا لماما. وحتى حين يكون الأمر أمر انتقال من دائرة الى أخرى في المكان والزمان معاً.

بهذا نستطيع أن نفهم لماذا لم تتمايز خمسون سنة من التجديد الشعري بدأت في أواخر القرن الماضي رغم اختلاف الأمكنة ـ (تونس ـ مصر ـ العراق ـ وحتى ريودي جانيرو) وكيف أن هذا التمايز اتخذ مكانه بين الأمكنة نفسها في مرحلة لاحقة في أواسط الخمسينات.. وسيشهد أشدها في غضون العقد القادم.

ان قراءة مقارنة لإنجازات شعراء المهجر والديوان وابولو والشعر العصري في العراق، تشير الى أن اسئلتهم لا تتمايز كثيراً، فهي نابعة من دائرة مكانية واحدة متقاطعة مع دائرة المصادر نفسها على محور الزمن التراثي.

وإذا كان نمو الأفكار وبالتالي نمو الشخصية يبدأ منذ الدخول في العالم ودوائره وشروطه المتعددة، فان الدوائر التي شكلت مجالات الوعي الجديد لم تكن تتخارج عن دائرة البضاعة الموروثة، رغم دخول بعض هؤلاء في دائرة العالمية كما نعرف، حيث قرأوا وترجموا، وكأنهم ما قرأوا.. ولا ترجموا! وما كان ممكناً أن تُقرأ هذه الدوائر الجديدة بعيون الدائرة العربية وتظل جديدة فعلاً، وما كان ممكناً الحضور في دائرة الآخرين، في وقت كان الجهد منصباً على أحضار الآخر الى دائرتنا ومستويات وجودنا الخاصة. فحين يترجم «بودلير» الى اللغة العباسية لا يبقى منه شيء فريد الطابع، انه يتحول الى نوع من العباس بن الأحنف أو أبي نواس. وما هكذا تورد الثقافات.

ضمن هذا، وانطلاقاً منه ظهرت أسئلة عن كيفية مجاراة الآخر الغربي، أو التنافس معه. وما الى ذلك. ولم توضع الذات موضع تساؤل. لا كذات خاصة ولا كذات عامة. المشهد الذي وضعت فيه الشخصية الشعرية نفسها هو المشهد المطلق الذي لا مشهد بعده. وخلال هذا المشهد كان العالم يترجم نفسه أو يعلن عن نفسه ان استطاع!

ليس غريباً أن تشبه حالة اولئك الذين ذهبوا الى الدائرة الغربية حالة الباحثين عن الغنائم، قبل أن تكون حالة الباحثين عن أنفسهم. وعلى صعيد ثقافي لم يكن هذا الموقف معرفياً بأي معنى، ولا كانت أسئلته من النوع الذي يشف عن حساسية اغتناء بالتعرف على مشهد أوسع وعالم أكبر.

شعراء الجيل الراهن
لا يقدمون أوراق اعتماد الى أحد
ولا يطمحون الى أن يقدم لهم أحد أوراق اعتماد من أي نوع

انه سؤال الحدود الدنيا، وهو أقرب الى الأسئلة التقليدية في وقت كان فيه التراث التقليدي يحتفظ بأسئلة أعمق وأشد حساسية. انه السؤال الذي تسأله الرواسب وهي تظن نفسها ما زالت في المنبع أو قريباً منه. لأن ما يميز سؤال الحداثة شيء مختلف، انه مسألة الذات المأزومة نفسها. وهو ما يعني حدوث خطوة اولى، خطوة تتمثل في وضع صيغة المشكل وضعاً صحيحاً. والكثير من المشكلات يختفي طابعه الاشكالي، ويتحول بضربة سحرية الى حل من نوع ما، حين لا يوضع وضعاً سليماً سواء بتوصيفه أو تقييمه.

في مثل هذه الوضعية الملتبسة قيض لعدد من شعراء ما بعد الحرب الثانية واحتلال فلسطين، القاء القبض على تاريخ كامل من الاسئلة المخطئة، وقيادة جدل جديد وبالتباسات جديدة. ذلك لأن نشوء وضعية جديدة وولادة اسئلة جديدة لم يكن مؤدياً الى ادراك متماثل لدى الكثيرين من الشعراء الذين دخلوا الخارطة الشعرية. فالقليل جداً هو الذي يخاطر بوضع لغته موضع اللغة المصدومة، أو حسبانها ضمن خسائر الماضي. سنجد هنا تغايرات مرتبكة. فلئن غيّرت الارض أحوالها أو اعترى المشهد ارتجاف فان موقف المراقب الخالد الذي يقفه الشاعر لم يكن يتطرق اليه الشك، أو بعبارة أخرى لم يكن من المتصور لدى الغالبية العظمى من الشعراء أو الناس ان ثمة تغايرا موازياً يجب ان يحدث في اللغة الشعرية. وهكذا فان «كرمة ابن هانيء» و«جوسق الاهلام» و«مجمع الخلان»، هي عناوين الثابت الذي يغير ولا يتغير. وهذا دليل على ضآلة مكتسبات تلك الأجيال من منجزات المشهد العالمي الواسع، رغم أن بعض الناطقين بأسم هذه المرحلة أجهد نفسه لبيان أثر المشهد العالمي في الوضعية الثقافية لشعراء الاربعينات.

لم يكن اكتشاف الذات الا دعوة رغم احتفال الخمسينات بأفكار عديدة حول هذا الموضوع، لأن مثل هذه الدعوة وان جاءت في سياقين مختلفين كانت تفهم الذات كمفارقة بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون وليست بالضبط هي هذا الكائن.

فالسياق الأول كان اتجاهاً نحو الذات الأصلية البريئة من انحرافات الحاضر والماضي القريب. الذات الغامضة المقيمة في الماضي حين تستحضر بالابتهال والتعويذ والتعزيم. أما السياق الثاني فهو الاتجاه نحو الذات بوصفها فكرة تلخصها وضعية الفرد المجرد بلا موضوع من تاريخ الفرد الأعلى الذي يطل من صفحات ثقافة الآخر، ويغري بالمتابعة.. واللحاق به في حين انه لم يكن يقيم خارج الجسد الماثل في واقع ما.

ولعل أهم ما أنتجته هذه المرحلة بشكل مجمل، ومن دون النظر الى تمايزات الشعراء الباهتة هو اكتشافها أن للكلام نفوذاً، وللكلمة صفة الهيمنة على الجموع أو الجمهور أو الأمة. هو ليس النفوذ بصيغته القديمة: نفوذ الكلمة المطربة التي يشق لها المستمعون الثوب والثلاثة أثواب في ليلة واحدة، ولا نفوذ الكلمة المسلية التي تروح عن الصحب وقد اجتمعوا على طعام أو شراب، ولا نفوذ الكلمة المؤهمة التي تشغل القاريء عن نفسه وعما حوله.. بل هو نفوذ الكلمة البادئة والمعينة للحركة: حركة الواقع والانسان.

هكذا بدأ عصر نفوذ الكلام في الشعر العربي الحديث، بوصفه أول سمات الحداثة الجنينية بلا موارية، نفوذ مستمد من الاقناع وإمكانيته، ومن القدرة على شرح العالم وايضاحه بانضباط يكاد يكون رياضياً في معادلاته، وغنائياً في ترجيعه لتلك الفقرات التي تمتليء بها اغانينا الحزينة. وبمثل هذه الثقة بنفوذ الكلام كان «الغد» هو المفتاح السحري الذي يفتح مغاليق التجربة والواقع معاً. الغد بوصفه ثمرة لنفوذ الكلام وتأثير هذا النفوذ. وقبل كل شيء قناعة الشاعر الرائد بأنه يرتدي مسوح الكهنة نفسها..

والمخلّصين.. ولكن الذين يطلقون كلاماً واضحاً بيناً أحياناً، والذين يلجأون الى الكلام الاستعاري المغطى. وهكذا لم تعد تفصل بين الشاعر ومسرح الصلب الا خطوات. واندفع الشعراء الى ما تصوروه (جلجلة) ومدوا أيديهم على اتساعها بين أي علامتين وجدوهما اتفاقاً. وصلبوا معهم شعرهم في مثل هذه المواقف المسرحية!

كيف نصل الى الناس؟ كيف نهبط لنكون معهم، كيف يصعدون ليروا المشهد على امتداده؟ كيف نهجر لغة القواميس؟ كيف نختلف ولو قليلا عن الظلال العظيمة التي تهيمن على مصير الشاعر منذ ولادته وحتى موته؟ وقبل كل شيء كيف نبرهن كما يبرهن العالم في معمله على ان نتائج التجربة أصبحت مضمونة؟

وهل كان للشعر بهذا المفهوم من جدوى؟

تأخرنا كثيراً في مراجعة الشاعر المصلوب بين وهمين، والناقد الذي أقام مكتبه المتنقل بين الأعمدة. فحين بدأ جيلنا يمتلك شيئاً من الوعي، وبدأ يبحث عن شعرائه، لم يجدهم الا على صفحات المجلات، أما في هذا السيل البشري والجيشان الكبير فلم يكن ثمة من وجود. وكان لا بد، من اقتناع بجدوى الشعر نستمده من شيء أبعد من مقال لاليوت، أو مقتطفات من كتاب لباشلار أو اطروحة متحمسة عن ناظم حكمت. فما كان يحدث أمام أعيننا شيء عجيب مرتفعات بعيدة هي مسرح الشعراء وأسواق تتجوّل فيها ولا نلمح ظلا لأي منهم.

بهذه القناعة ثمة خطأ ظل يجتذب الاهتمام خطأ في تركيب المشهد الذي اطلعنا عليه. فبعد بضع سنوات ارتفعت أصوات هؤلاء انفسهم الذين مثلوا مسرحية الصلب، وقد بدأوا تمثيل مسرحية جديدة. وكان من المنطقي ان نستنتج أنهم قادرون على تمثيل أية مسرحية، والانتقال الى أي زاوية ببراءة تامة. ما هو الشعر اذن اذا لم يكن جذرياً الى درجة الوجود في كل الأزمان؟! وما هو الشعر اذا لم يكن قوة في الشعور قادرة على تجذير الواقع الانساني بكل مستوياته؟

اذا كان للكلام نفوذه، وهذا صحيح، فهو نفوذ مستمد من مصدر آخر، ليس هو الاقناع ولا الموعظة ولا هو أيضاً تعداد صفات الشعر والشاعر في قصيدة، أنه أثارة هذا الحس القوي بالحياة نفسها من دون الاضطرار الى مسرحتها وتحويلها الى ذكرى هادئة للحاضر نفسه، أو الى معادلة رياضية متفائلة يروي فيها الشاعر قصة عن عذابه المقيم ثم يختم القصة بالنهاية السعيدة. لقد كان أردأ ما في الشعر طوال تاريخه هو هذه النهايات السعيدة للصراع البشري والكوني على السواء. ليس لأن السعادة مستحيلة، ولكن لأن الشاعر ليس من موظفي خدمات السعادة. ان الف التعريف لا يمكن ان تقبلها لفظة «شاعر» من دون ان يتم انتقاص قيمتها.

وهكذا ومع الغرام الكبير بألف التعريف، كان على هذا الجيل الذي بدأ يعد ادواته في الستينات، ليعزف فيها بعد في الثمانينات، ان يرفض الانضمام الى جدول المعرفين بالالف واللام، لأنه ليس بحاجة الى دور يستعيره ويقوم بادائه. انه قانع بدوره، مراهن على أن الأصل ليس بحاجة الى أن يكون شبيها.

وبعد الغرام الكبير الذي شغل حيزاً من التاريخ بالخارجين من الصفحات والكتب، بدأ هذا الشاعر يفتح الصفحات ويوغل وراء أصحابها في غاباتهم وعوالمهم، سالكاً في ذلك سلوك الفنان الصيني الذي فتح نافذة في لوحة من لوحاته ودخل فيها ولم يعد.

ان النفوذ الذي للكلام لم يعد سهلا اقتناصه، بمجرد اتخاذ سمة دور ما من الأدوار المبذولة في المجتمعات العربية الراهنة، فهو لا يستطيع التنازل عن هذا الوعد. وحين لا يكون بمقدور أحد أن يؤدي مهمة شاعر، وحين تُقبل هذه الحقيقة من المسرحيين والمخرجين.. والنقاد، يكتسب الشعر حداثته، أي ضرورته بعبارة أبسط □

بدأ
عصر نفوذ الظلام
في
الشعر العربي الحديث
بوصفه أول
سمات الحداثة

محمد الأسعد: شاعر وناقد من فلسطين، له العديد من المجموعات الشعرية والمؤلفات النقدية، منها: «مملكة الأمثال» و«نقد الحداثة».



■ ماذا يخسر الشعر لو خسر الجمهور. . هل يربح؟ هل يزول. . هل يبقى؟

هذا حقيقة سؤال محرف ومقلوب لسؤال طرحه الاديب زكريا تامر في العدد الاول من «الناقد».

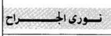
لقد عودنا الجمهور أن يصفق لدارج الكلام، لمكروره، فهو جمهور راكن الى المألوف من صيغ وتعابير والى راسخ القول. فالصيغ القديمة في الشعر تجد معادلها لديه في تلك الصيغ القديمة للمجتمع ونظام الحكم والمعرفة، وهي ظلّت باقية ومؤثرة فيه لأسباب شتى منها انعدام تأثيره هو فيها، رغم ما ينخرها من سوس، وما تفصح عنه من هشاشة وتهافت.

الجديد، كل جديد، أكان شعراً أم نثراً هو صدامي، ويحمل في مكوناته تضاده الذاتي بمقدار ما فيه من عناصر مضادة للقديم. وهو مستنكر من قبل انصار التقليدية والقديم لأن مثله كمثل نهر يقارن بمستنقع. انه المتغير الذي يهز الثبات والراكنين اليه، وبالتالي فهو استثنائي خطير في نظر القاعدة الدارجة، وتستدعي استثنائيته محاربته باسم القاعدة وشعاراتها. وفي تاريخ الشعر العربي الحديث أمثلة لا حصر لها على ما لقيه الشعراء المجددون من تنكر القاعدة لهم ومن حروب خاضها النقاد والنظامون والشعراء التقليديون وحتى السلطات المعرفية والتربوية ضدهم. ومع هذا انتصرت القصيدة الجديدة، القصيدة المفعلة والقصيدة الحرة، واندحرت القصيدة التقليدية، حتى في البلدان العربية التي تتسم بنظم اجتماعية عشائرية وشديدة المحافظة. ولو نحن فتشنا عن الجمهور خلال تلك المعارك لما عثرنا عليه فاعلاً مؤثراً وإنما متلقياً مطواعاً، وأحيانا لا مباليا. فهو لم يقف في صفوف مؤيدي الجديد ولم يتعاطف مدركاً مع انصار الشعر التقليدي. فالجمهور عموماً كانت وما زالت له اهازيجه واغانيه وأدبه الشفاهي، وفي افضل الاحوال شعراؤه الشعبيون الذين غالباً ما تتحول قصائدهم الى اغانٍ، وتصبح سهلة الحفظ. في حين كان وما يزال الشعر المكتوب غريباً. أما الشعر الذي شاع فهو بعض الشعر، وهو تحديداً الذي سَهُلَ، فاقترب من الخطبة والاغنية، فكان سياسة او وجداناً سياسياً وطنياً استعار لبوس الشعر وايقاعاته، ونشد اصحابه استمالة الجمهور بواسطة تحريك المشاعر والعواطف النبيلة او الغرائزية لديهم، او تسجيل المواقف. والشعر غريب، غريب في كينونته عن كل هذا، فهو ثمرة ذاتية شخصية لبحث الشاعر واحتراقه وتألقه، في حين ان مسرح ذاك الشعر هو العضلات والشوارب والصوت الطاغي والعيون المحدقة في جمهور مسكين جاء يتابع بدهشة كبيرة هذا الـ «one man show» وباعجاب من لم يكن للمسرح حضوراً أساسياً في موروثه الثقافي.

نسمع اليوم نغمة انقلاب على الجديد. وهي نغمة متوقعة في هذا السياق الانحداري لحياتنا الموسومة بالارتداد على مستويات وبنيات متعددة ومختلفة. وهي نغمة لا تثير الدهشة لأنها تعبير عن أزمة في حين تبدو او تقترح أن تكون حلاً لها. فالاصولية الدينية السياسية لا تستوي ما لم تتبعها وتتساير معها اصولية اجتماعية وفكرية وشعرية وثقافية عموماً.

يغتفر للاصولية الدينية انها صادقة، ولا يغتفر للاصولية الشعرية لأنها كاذبة مقلدة، تريد ان تساير الاولى وتزايد عليها، بل وتضاهيها في سؤالها عن الاصول، في حين هما اصوليتان فاشلتان، لأنهما غير مبدعتين، وهما في حقيقة الأمر مصدر الاشكال وليس جواب حله. فالثورة على الشعر القديم التي فجَّرها الشعراء الجدد في أواخر الاربعينات اثمرت حتى اليوم منجزاً شعرياً لا يمكن بأي حال المرور عليه. وما الدعوة الى تجاوزه في رحلة عكسية للعودة الى أصول مفترضة هي إلا دعوة ميتة سلفاً، ولن تتحرك من أرضها، فالحياة بكل عناصرها المقاومة في الثقافة وفي السياسة وفي المجتمع انحازت نهائياً الى الجديد، وما هذا الرواج الاصولي سوى بقايا وهم في جثة فارقتها الروح.

ولو عدنا الى الجمهور فان مشكلة الشعر ليست معه؛ فهو على عظمته، ككثرة، ما يزال الاقل تأثيراً، وبكل المعاني، في مجريات اي مستوى من مستويات التطور الحضاري. انه مؤجل الرأي والموقف والحضور، والى هذا فان الشعر لن يخسر او يربح ان انقطعت او اتصلت علاقته بجمهور لم يكتشف بعد نفسه!



فرح بالحوار

محمد عفيفي مطر

هي المرة الواحدة
الى أول البدء أو آخر المنتهى، ينتهي كل شيء:
هما جسدان على بقة الدم: قتلٌ هو السحرُ
مقتولةٌ وقتيلٌ
فأيهما سدَّدَ النصلَ
أيهما ابتدرَ الفعلَ والإنفعالَ؟!
هي الطعنةُ الواحدة
فأيهما أشعلتْه من الجمرة الموقدة
قبلةٌ تتلصص حتى امتزاج الدم العنفوانيِّ
أو صرخةُ النشوة المتواشجة الآه بالموت؟!

أيهما تتشقق فيه الينابيعُ.. هذا الأبُ
المتواترُ بين الضلوع
أم الرحمةُ المستكنَّةُ في الرحم الواعدة؟!
وهذا المؤجَّلُ حتى إذا انقصف العمرُ، حتى إذا انحسر الوهمُ.
لا جسدُ المرأة المجهدة
يجيبُ الدمَ المتوقدَ أجوبةَ النار
أو يرحم العطش المتشعَ في الكأس بالماءِ
والطين بالحلم
والنومَ بالطيران الى الشمس
واللقمة المستريبة في القمح بالشعر
والوطن الذائب الطعم في خطفة الريق بالسحرِ،
والجثة الهامدة
بآخر ما صفَّدتْه الفجاءةُ في الروح من رقصة البرق؟!
هذي هي الطعنةُ الواحدة
تراختْ بها لحظةُ الحسم، راوغَها زمنٌ يتطاولُ بالعشق
فاسترتْ ـ والشهودُ يمرون في الحافلات
ويندلقون على حجر السعي ـ لا شاهدٌ يتملَّ
ـ من الكحل والنمنمات المضيئة تحت النطاقين والرقصة البدوية ـ
بارقةَ النصل، لا شاهدة
تُعري الخطى عن سياق الصعود الى الموت بالعشق،
لا تتكشَّفُ وَقْدَ جنون المجازات في طينة الوجه وهي
محيَّرةٌ بين صمتٍ بليغ وثرثرةٍ تتشظى إشاراتها،

كان صبحُ الشتاءِ المبكرُ يرمي
مناديله من رذاذ خفيف ورفرفة الغيم بين الغصون النواعس،
كانت بقايا الكرى تحت ذروِ من الكحل والسهر المتفتِّر تومض
ومضاً يتعتع منه الخطى فهو سكرانُ يقظانُ،

كان الصباح المبلل بالطل والغيم
يفتح في وحشة الأرض والروح نافذة فالسماءُ البعيدةُ
شفافة والطيور الحوائمُ تبدع أشكالَ بهجتها ونداءاتها..

تلك كانت صلاة الضحى:
اصطفَّ فيضُ الخلائق منتعشاً بالوضوء الجماعيِّ، ثم
استوى الخلقُ تحت الفضاء العميق قياماً تحاذتْ خطاهُ وقاماتُه
بين خطين: بيتٍ جميع هو الأرض، حلم جميع هو الأفق.
عدلٌ جميعٌ هي البهجةُ المستثارة ألوانُها في
نوافير طيرٍ بعيد وبَدْيء نسْج السماوات والصحو،
تكبيرةٌ من دويِّ التنازيل والوحي تعلو بها خضرةُ الحيِّ،
سانحةُ القلق المشرئبةُ تحت سطوح الجوامد، إيقاعُ ما

محمد عفيفي مطر: شاعر من مصر، أصدر حتى الآن عشر مجموعات شعرية

يتوجع من ممكنات التماثيل في الصخر، ما يتحلب من
شبق الشعر في عقدة النهد بين التويجات، ما يتهتك
من لذة النضج في الثمر المتهاوي الى زغب العشب.
يبتل وجدُ الخلائق في الركعة الحاشدة
بدمع التأويل، يعلو الدعاءُ بما يتنفسه الصبحُ والأرضُ،
يعلو دمي في دويِّ التراتيل ماءً مع الماء طيناً مع الطين شكلاً
يئنُّ به الصخرُ زخرفةً تتشجر في بهجة الطير صمتاً هو
الشعرُ والشهقةُ الشاردة
وعيناك من أرق الكحل والزئبق المتصدِّف صمتٌ بليغٌ
وثرثرة تتشظى إشاراتها وأنا الزفْرةُ المحضُ..

ـ: ممَّنْ، ومن أين؟!
ـ: لا أرض لا وقتَ.. إني اطَّرَحْتُها من ورائي
فلستُ سوى زفرةٍ من هيولى سوى قطرةٍ من
دم تتشحَّطُ تحت يد الله وهو يقلبها ما يشاء على
ظمأ يتسعَّرُ أو حسرةٍ عاقدة
ـ: فكيف ارتوى طميُ وجهكَ بي فهو طميُ بلادي!! وأي يدٍ
حفَرَتْ في جبينك مسطورَ أغنيتي في صِبا العمر أو
بعثرتْ في لوامع شيْبتك الهمجيةِ ما ضاق عنه المدى من
خيول الجموحات واستبهمته الرؤى البائدة
من العشق والعري تحت يد الله؟!
ـ: من أي جمرٍ مقيمٍ وعمرٍ هشيمٍ تقيمين هذا الصباحَ
على العرش فاتحةً في صلاة الخليقة والله ينفخ من
روح أسمائه الدهشةَ الراصدة!!

سماءُ المدينة مغسولةٌ تتدلى ثريا نهارٍ ومشكاةَ صحو بليل،
تمدُّ شوارعُها من مُخَلَّعِ كاشيِّها وحجارتها خطوةً يتغاوى
بها السعيُ أو خطوة تتدلَّه فيها البصيرةُ.. تعلو خفيفاً خفيفاً فترجُفُ
بين الرؤى والدم المتشتتِ أرضٌ تغاوتْ بنا فهي تخطو خطانا
وتفتح بَهْوَ الممالك:
سجادةٌ تتقلَّب في متنها رجفةُ الروح، نافورةُ
الطير والورق الغض، وهجُ الظهيرة والقنصِ، جُرُحٌ
وسافيةٌ في الدياميم، هَرْجُ الغزالات، خيلٌ وأروقةٌ
للملوك وصمتٌ يحفُّ ستائر بيت الحريم وصمتٌ يلفُّ المجازَ
المؤدّي الى قاعة العرش
كنا انتهينا الى البهو لا أنا مني ولا أنتِ منكِ وقد
أطلق «الواسطيُّ» نياق تصاويره تشرب الماءَ من
راحتيكِ وتبدأ ترجيعَها بالحنين المزلزلِ ◁





-: هل هذه الرشفةُ الباردة
تردُّ قطيعَ النياقِ الى الواسطيِّ ـ المعمم بالشمس ـ
حلماً وآصرةً بين فرشاته والسماوات!
هل رشفةٌ تستعيد قطيعَ المواويل من ظمأ الأربعين!
-: استمعْ . . أنتَ ضيفٌ على رحمة الغيم . . فاسْتَنْزِل
الريحَ واصمتْ . . فليس يُلقّى من الغيم رحمتَه غيرُ من
يبدع الصمت والانتظارَ . . استمعْ . . إن ريحاً ترتلُ
من وردِ أحوالها همهمات الولادات في الإرث طقسَ
ارتواءِ الخليقة بين السماوات والأرض بالرهبة الخالدة
أمام انفساح الفضاءات والجمر في قلب من
يبدعون انتظاراتهم فَيُلقَّونَ من مدد السمع كيف تخوض الخليقةُ أوجاعَ
بهجتها ومخاضاتها . .
إنه العشقُ في مصحف الكون وهو
القصيدةُ في حمأ الخلق . . فاسمعْ .

تَقَضّى من الصمت ليلٌ طويلٌ أُلقيَ به من عطايا الضيافة بشرايَ
سيدتي: هل دمي في الدوارق أم شالُكِ المزدهي
بالسماوات والأرض يمتدُّ للمائدة
فيأتي رعاياكِ من كل زوجين فالأرضُ مُحْضَرةٌ في احتفالية
العشق والوحي !!

ذَوَّبني الدمعُ طمياً من الطمي
-: أنتَ البلادُ التي اختمرتْ في الرؤى والتي
لم يلدْني سواها
-: وأنتِ البلادُ التي عقدتْني بأرحامها مضغةً، ثم أحْيَيْتِ
مني الخليقةَ فانفجرتْ دهشةٌ من صباها
-: دمٌ في دم أم زلازلُ ماءٍ تدمدم في طبقات التذكر والحلم !!
رجْعُ نياقٍ من الظمأ المتشقّق أم صرخةٌ تتململ في
دارس العمر بين الطلول !!
-: أنا وتدُ السنط . . كانت خيامُ العشيرة تبلى
ويكنسها العصفُ واحدةً واحدة
وأبقى . . أُلملمُ في قامتي ما ترجِّعه الريحُ من
ذكريات العقائل والخيل
-: شالي خباءٌ وخيمةُ شَعْرٍ مرفرفةٌ في يديكَ
-: وأنتِ بلادٌ موطأةُ الماء والعشب
-: أنتَ سماءُ السكينة، أنتَ المغني المشرَّدُ
ما بين قطعان حبي . .

انقضتْ ليلةٌ من كلام التأويل والصمت
والفجرُ ينشر غُبشته طاوياً أربعين بساطاً ـ هي العمرُ ـ
من دمنٍ وبقايا رمادِ المواقد حتى انكشفْتُ وحيداً
وأطْلَلْتُ . . كانت براري العشيرة موحشةً . . وأنا
وتدُ السنط تحت سماواتها أتكشَّفُ هودجَ عشقٍ
يهلُّ وخيمةَ شَعْرٍ وباديةً يتفطّر فيها من العشبِ
جَمْرُ البراعم . .
قلتُ: اسمعي . . إن قطعان حبك طالعةٌ في
ندى الفجر ثاغيةً والمغني يلملم إيقاعَ مواله
من خطى الريح . .
قالتْ: له ليلةٌ سوف ينس بها ما رأى . . فاستمعْ . . إن
شمساً تَخلَّلُ من سعف النخل تمسح خلف الزجاج الستائرَ . .
موعدُنا صمتُ ليلٍ تُلقى به خَطْفةَ الروح بين
السماوات والأرض والشهقة الموصدة . .

يغني المغني . . وشهقةُ مواله انشرَختْ نَوْحَ باكيةٍ
وانخطافَ صَباً جرَّرتْ ذيلها في خزامى العشيرة
واستنطقتْ جلنار الضفائر والحبق المتفتح في مفرق الشعر،
وابتردتْ في اندلاع المروج العفيَّة بالخضرة الماردة
يغني أم الحلمُ أم أرضُ مجدٍ من الدم والفقر
أم صبوةٌ من سماءٍ تَنزَّلُ !!
فجرٌ يشعشع في لهفة القلب أم شبقٌ
تستضيءُ التواريخُ تحت ارتباكاته أم دمٌ
يتشوَّفُ وهَجَ مناراته !!
غربةٌ أم هو العطشُ الحجريُّ المفتتُ بيداً من الرمل
تنأى امتداداتُها أم ملاعبُ جن ووحش تخطُّ
الرياحُ مساراتها ومواجعها أم يغني المغني !!

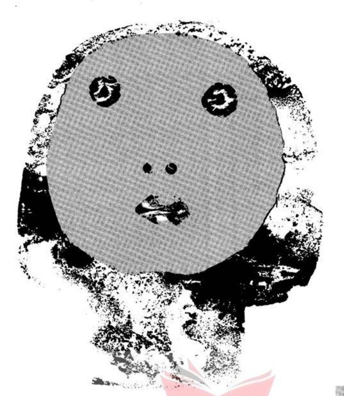
أنا وتد السنط . . في قامتي كبرياءُ الترقُّب . . في جسدي
كبرياءُ الملوك الذين يُلَقَّوْنَ في جريان السلالة
آياتِ عرقهمو بين صمتٍ رمادٍ وريحٍ مبشرةٍ . .
في جلال اصطفائك إيايَ كانت بوادي العشيرة

تعلو الى ساطع الحلم، قطعانُكِ انتشرتْ والمواويلُ في مطلقِ الريحِ والصمت مرسلةٌ،
قلتُ: من أين، أيّانَ مُتَّجَهُ الخطو، أيَّةُ تفعيلة والدة ستشرخ صوتي وتفتح في فيضان الرؤى وكثافة إيقاعها طلعةَ الرجْعِ والصَّدْعِ !!

لِئَلْتَئِذْ كنتِ توريةً شفَّ إيحاؤها عن طلاسم مجد قديم من العشق أنسيتُه وبلادٍ وأعمدةٍ من رخام ورملٍ وأدعيةٍ كنتِ مكنونةً في اشتهائي وطالعةً من قوارير عطر تعتَّق في أزل الشرق كانت كمائمُ وردٍ حرير تشفُّ وتبرُق منها كنوزُ السلائب من أرقِّ المصطفين يَدٌ رعدتي واشتهائي يدٌ ومجازُ العشيرة تسقط عنه الغلائلُ تشرق لي من كنوز السلائب جوهرةٌ وامضةَ أحلُّ حرير طلاسمك البكرِ ألتف في سحرها أتلقَّط منها عطايا غرائبها طيةً طيةً . . والإشاراتُ شفتْ مجازاتِها، أخذتني بروقٌ من الوجد والخوف، وانقدحتْ آهةٌ تتنزَّلُ بالدهشة الراعدة وكفاكِ من رحمة الغيم تستبدلان دماً بدم وسماءً بأخرى، تخطان فوق جبيني ـ أرضاً هي المحْوُ للعمر والطلعُ في نخلةٍ للبدايات والفجر ـ كان الحنان ندى يتقطَّر في طينتي ـ كان دفءُ يديكِ يلملمُ ما بعثرتْه ندوبُ الولادة والوَحَم المتكدِّس من أمهاتي القديمات، ينثر ما يتفكَّك من خَرَزِ الظَّهر، يوقد في العظم واللحم أخيلة الطيران الطَّليق . .
أخفُّ تخفين، لا أنتَ منكِ ولا أنا مني،
استوينْا دماً واحداً . .

ـ: ميتٌ واحدٌ كيف ينقسم الموتُ فيه الى جثتين؟
ـ: هي الجثةُ الواحدة
ـ: فكيف إذا اقتتل الأهلُ كي يملأوا حفرتين ترابين كانا تراباً يكوِّمه العشقُ في ركعة الوجد؟
ـ: لِيِّنَةٌ خطوةُ الطين في الطين: تلثَّمْ من تحتنا الأرضُ سجادةً، يرتمي في التراب الترابُ وفي سجدة العشق لا ساجدٌ، يتكشف في دمه عن دمٍ تتجلى به الساجدة
دمٌ واحدٌ يتشحَّط في ظلمة الأرض تحت يد الله، ثم تقلِّبه في يد القدرة الريحُ، يعلو خفيفاً ويأخذ مسراه في ساطعٍ من معارجه الغامضة وسيعاً كما تقتضي قامةُ الكون، أضيق من شهقة الروح في الروح.

بين السماوات والأرض ريحٌ تغاوت بنا فهي تخطو خطانا ونخطو خطاها،
الفضاءاتُ رقْصُ غواياتنا. . فالمآذنُ أوتادُ خيمتنا والقبابُ ارتخاءُ يدينا، الصحارى مخدَّةُ قيلولةٍ والمعابدُ شكلُ أصابعنا في اشتباكاتها لحظةَ الحلم . .
نحن القميصُ المرقَّط بالأنجم المزهرات وبالشجر الرطب والدور، نحن الخلاءُ المقدَّرُ بين المجرَّات والنغمُ المنتشي في مسير الكواكب
نحن انفجار الحضارات في اللغة البكر
أوَّلُنا الزفرةُ المحضُ
آخرُنا محضُ تفعيلةٍ والدة . .



عبد الحميد الغرباوي

■ العارفون قالوا: «هو يعرف سرّ الأرض وسرّ الماء والنار..».
وقالوا: «في أعماقه يكمن الماء والنار..».
والآخرون استغربوا فقالوا: «وهل يلتقي الماء بالنار!؟».
فرد العارفون: «ذاك سر من الأسرار..».
وأردف واحد منهم: «ألم تسمعوا بالجبل الذي فيه غار، إذا دهنت فتيلة وأدخلتها فيه أوقدت؟..».
وزاد آخر: «... وبه عينان إحداهما باردة والأخرى حارة، والمسافة التي بينهما مقدار شبر..».
أما الأطفال فقالوا:
- أين وُلد ؟
- هل وُلد من بطن الأم كما ولدنا نحن ؟
- لا يمكن أن يولد كما يولد البشر... انظروا إنه يخرج من بين ثنايا الأرض...
وسمعهم شيخ فقال: هو يولد في كل مكان وموجود بكل مكان، وتكوينه يكون في عمق الأرض. وحين تتم دورة تكوينه يبرز على السطح معلناً ولادته، كالنبات.. وأصله من تراب...
- معلمنا قال: «الإنسان هو الآخر أصله من تراب.. يولد من تراب ويعود الى التراب..».
- إذن فأصله وأصل البشر سواء..
- لكنه لا يعقل..
- ولا يحس..
- ولا ينعم..
- ولا يشقى..
- ولا يفكر..
- ولا يدرك أنه موجود..
عندما طلع فجر يوم من أيام الربيع، برز الكائن من أعماق الأرض كزهر الجلنار، ليجد الأطفال في انتظاره...
هللوا مرحبين به، وكانوا هيأوا لمقدمه مساحات خضراء، ليلعبوا معه فيها لعبة البناء: منازل ذات حدائق غناء ونوافذ كثيرة يدخل منها النور والهواء ومدارس بساحات تزينها أشجار...

إلّا أن الكـائن لم تستهـوه لعبتهم. ألحـوا عليه في اللعب معهم، فامتنـع. وحـين تملكهم اليأس في استـدراجه لمشاركتهم لعبهم، ابتعدوا عنه قليلاً والتفوا على بعضهم البعض يتشاورون في أمر، ثم عادوا إليه، صنعوا حوله دائرة وجلسوا:
ـ أيها الكائن الظريف، هل تعقل؟
ـ أيها الكائن الظريف، في أي مكان من أعماق الأرض تتكون؟
ـ أيها الكائن الظريف، هل تحس؟
ـ أيها الكائن الظريف، هل حقيقة في داخلك يكمن الماء والنار؟
ـ أيها الكائن الظريف، هل تنعم؟
ـ أيها الكائن الظريف، ماذا تعرف عن الأرض من أسرار؟
ـ أيها الكائن الظريف، هل تشقى؟
ـ أيها الكائن الظريف، كيف تنتقل من مكان الى مكان؟
. أيها الكائن الظريف، هل تفكر.. وتدرك أنك موجود؟
ـ أيها الكائن الظريف، هل تعيش عدد سنين الإنسان؟
ـ أيها الكائن الظريف، هل تعيش أكثر؟
ـ مائة!
ـ ألف!
ـ هل أكثر!؟
ـ أيها الكائن الظريف، أكيد أنت تعيش أكثر..
ـ وتعرف من التاريخ الغابر..
ـ وما لم به نُخبر..
ـ أنا أحب التاريخ..
ـ وأنا كذلك..
ـ وأنا أموت فيه..
ـ معلمنا هو الذي حبب لنا التاريخ
ـ معلمنا قال: «هذه الأرض أرضكم فاحفظوا تاريخها»..
ـ معلمنا قال: «إذا كنتم تحبون أرضكم فادرسوا تاريخها»..
ـ «احموه»..
ـ «من التزييف..»..
ـ «.. والتشويه..»

ـ وفي اليوم التالي تغيب عنا..
ـ وتغيب في اليوم الذي أعقبه..
ـ ولم نعد نراه في الأيام الأخر..
ـ غاب عنا الى الأبد..
ـ وقبله غاب أبو خالد..
ـ كان يحب الأطفال..
ـ وأبو عامر..
ـ كان يقص علينا حكايات الأبطال..
ـ وأخو سمية..
ـ كان يخترع لنا الألعاب المسلية
ـ قل لنا أيها الكائن الظريف، أين يغيب مثل هؤلاء الرجال؟!
وحـين استنفـدت لعبتهم كل هذه الأسئلة، والكـائن الظريف في وسطهم سادر، كأنه لم يسمع، تمددوا داخل المساحات الخضراء. وما هي إلا ثوان، حتى غيبهم النوم داخل عوالمه الأرجوانية، والكائن الظريف يراقبهم متـأملا وجوههم المعفرة بالتراب والحالمة بالمنازل والحدائق والنوافذ والمدارس والساحات والأشجار.
وفجـأة، هاجت الأرض من تحتهم واضـطربت، فانتصب الكائن مستنفراً... صوّت صوتاً لم تسمعه إلّا آذان الصغـار فهبوا من رقادهم مذعورين ليجدوا أمامهم عساكر وعسسا مدججين بالسلاح والعصي الغليظة والتروس والغاز المسيّل للدموع.
صوّت الكائن ثانية، فرأوا منه مشهدا عجبا، إذ انفلت من بين ثنايا الأرض وحلق في الفضاء. وصوّت ثالثة، فانشطر على ذاته الى عدة أشـطر، وصوّتت الأشطر، فتحولت الى طير حطّت على أكتافهم، وغـردت في آذانهم، فارتسمت على شفـاههم ابتسـامـة رضى واطمئنان. ثم حطت على أكفهم، وغردت تغريدة تقطر ماء، كل قطرة منه تصير حجرا يتقد لهبا ونارا، طفقوا يرمون به العساكر والعسس المدججين بالعصي الغليظة والسلاح وهم يصيحون:
ـ الكائن الظريف يعقل..
ـ ويحس..
ـ وينعم..
ـ ويشقى..
ـ ويفكر..
ـ ويحب التاريخ..
ـ ويدرك أنه موجود.
وقال العارفون: هو يعرف سر الأرض وسر الماء والنار..
وقالوا: في أعماقه يكمن الماء والنار
وقال الأطفال: اصمتوا،
وانصتوا،
فها الحجر يتكلم □

◆
عبد الحميد الغرباوي:
كاتب قصة من المغرب

بَيني وبين توفيق الحكيم لفظة واحدة فقط!

عصام محفوظ

■ قد يعجب القاريء الذي يكون اطلع على دفاع عصام محفوظ عن صاحب مجلة «الناقد» في بعض الصحف اللبنانية، ان يقرأ في «الناقد» مقالا استفزازياً ضد عصام محفوظ. أما أنا فأكبرت الصديق رياض نجيب الريس لهذا الموقف الذي يعني ان الالتزام بحرية الرأي والتعبير في مجلة «الناقد» ليس شعاراً وحسب، بل هو حقيقة واروع ما في هذه الحقيقة ان الصديق الريس برغم اعترافه في افتتاحية العدد الأول من «الناقد» بأن «المجلة قادرة أن تحب وأن تكره»، فان صاحب المجلة تجاوز المحبة والكراهية أيماناً بحرية الرأي، ما جعله يسمح بنشر مقال عادل ابو شنب في العدد الثاني من «الناقد» برغم استفزازية المقال وتشويهه للحقيقة، وهما صفتان تلازمان عادة مهنة الاستكتاب.

فالمستكتب ابو شنب يتهمني في مقاله اتهامين: أولهما الغرضية السياسية، وثانيهما ان هذا البحث اللغوي سبقني إليه توفيق الحكيم فادعيته لنفسي.

وفي صياغته للاتهام الأول يكتفي باشارات تعتبر ان مجرد الترجمة التي قمت بها من عربية الى عربية لها مدلولها التخريبي (هذه الاشارة عاد فوضحها ابو شنب في الحملة التي شنها علي في الصحف السورية)، وفي هذا يجابهني بمقدمة توفيق الحكيم في مسرحية «الورطة».

وإذا عاد القاريء الى مسرحية «الورطة» سيجد ان توفيق الحكيم يقول بالحرف الواحد: «رغم اصطناعي لغة عربية مبسطة غاية التبسيط إلا انني أجد عند التمثيل الحاجة الى من يترجمها الى اللغة العامية...» وهذا ما حدث فعلا لغالبية مسرحيات الحكيم.

فإذا كانت مسألة الترجمة من عربية الى عربية يستفظعها ابو شنب، فايهما احق بالاستفظاع: توفيق الحكيم الذي يقبل بترجمة فصحاه الى العامية، أم عصام محفوظ الذي يقبل بترجمة عاميته الى الفصحى؟

فلماذا ابو شنب يقفز عن الحكيم إلي؟ الجواب هو أن ابو شنب لم يدفعه الى ذلك الدافع القومي بل يجب التفتيش عن «دافع» آخر!

إن الذي يقرأ مشروعي يعرف انه استجابة للمعانة المسرحية العربية في ميدان التواصل المسرحي العربي بعد أن صار معظم الكتاب المسرحيين العرب اليوم يكتبون بلغاتهم العامية وأن نشر هذه النصوص باللغة العامية يحول دون وصولها إلى القراء العرب في كل مكان، من هنا اخذت على عاتقي بلورة فصحى جديدة تجمعهم والقاريء العربي من جديد.

هذا عن الاتهام الأول، أما عن الاتهام الثاني فهو يصوغه على هذا النحو: «عصام محفوظ كاتب مسرحي مرموق ومن حقه إنشاء مشاريع خاصة بلغة المسرح لكن ما نأخذه عليه ادعاءه بأنه مبتكر هذا المشروع في حين سبق لتوفيق الحكيم الكاتب المصري الذائع الصيت انه طلع بمشروع مماثل تماماً لمشروع عصام محفوظ وبالتفاصيل نفسها... ليس هذا توارد خواطر بل لا بد ان يكون عصام محفوظ أطلع عليه وادعاه لنفسه ظناً منه أن الناس لا يقرأون....»

لكن اذا عرف القاريء انني كنت ناقشتُ وجهة نظر الحكيم هذه التي يسميها ابو شنب مشروعا، في كتابي «دفتر الثقافة العربية الحديثة» الصادر في بيروت عن «دار الكتاب اللبناني»، فهل يعقل بعد أن يصدق القاريء بأنني أنسب لنفسي «مشروعاً نوهت به في أحد كتبي؟»

قبل أن أشرح الأمر بالتفصيل أريد أن أعود فاؤكد على الموقف المشرف لرئيس تحرير «الناقد» الذي، برغم اعلانه لي عن افتخاره بالبحث اللغوي الذي كتبته (في رسالة وجهها سابقاً إليّ حين كان مقدراً لهذا البحث ان يصدر في العدد الأول من «الناقد» قبل أن يصدر كمقدمة للمطبعة الجديدة من أعمالي المسرحية عن «دار الفكر» في بيروت، لولا تأخر المجلة عن موعد صدورها الأول) سمح بنشر مقال يسيء الى هذا البحث وصاحبه. وهذا يعني ان الصديق رياض الريس صادق في موقفه المعلن في افتتاحية العدد الأول الذي يسمح بحرية الرأي «لمختلف الكتاب على تعدد مشاربهم واهوائهم واتجاهاتهم».

من هنا يبدو رئيس التحرير ليس معذورا فقط في نشر المقال الاستفزازي لأبي شنب، بل هو قام بعمل يستحق كل تقدير. لأن المقال الاستفزازي لا يعنيني فقط بل هو ضمناً يعني صاحب المجلة الذي هو معي في هذا المشروع «في خندق واحد» ـ حسب مصطلحات الحرب اللبنانية ـ فقد نال

معي ربما دون ان يدري، حصة من النقد الاستفزازي لأقلام شبيهة بقلم ابي شنب، في بعض الصحف والمجلات اللبنانية.

ففي مقال طلع في مجلة «الكفاح العربي» يقول صاحبه: «ان مشروع عصام محفوظ هو استمرار وتطوير لمشروع يوسف الخال ـ رياض الريس، وهم جميعاً يتحدرون من مؤسسة واحدة... وان دار رياض الريس تزخم بنشاط مالي ضخم جدا، الأمر الذي يدفع الى التساؤل عن مصدر تمويلها، وهو مصدر غير شخصي أو فردي قطعاً، ما يجعلنا نفترض القصد الى هدف يندرج في سياق مشروع سياسي يصوب باتجاه أحد أهم عوامل بقاء هذه الأمة... ان الغرب الأميركي والاوروبي يملك مشروعاً عالمياً لجعل الشعوب تابعة له واللغة العربية بين اهدافه...»

وفي ردي على هذا الهذر الرجعي أحلت صاحب المقال على ابن خلدون في «مقدمته» التي يعترف فيها بالعاميات العربية المختلفة قبل ولادة رياض الريس بسبعة قرون. ثم أضفت: «اذا كان صاحب المقال لم يتطرق الى استشهاداتي بابن خلدون في بحثي، فلأنه كان سيضطر، انسجاماً مع منطقه الاتهامي، الى التساؤل عن مصادر تمويل ابن خلدون.

لكن الحملة لم تتوقف عند هذا الحد فقد استغل أحد كتاب مجلة «الشراع» الفرصة للتشكيك بأن تكريم رياض الريس للشاعر يوسف الخال هو جزء من المخطط الذي يشترك فيه رياض الريس وعصام محفوظ بالاهتمام بالشعوبي الأكبر يوسف الخال ودعوته الى العامية. ثم يقول «ان تكريم يوسف الخال هو كمين اعده باحكام رياض الريس للقاريء العربي».

هذا الى مقالات أخرى منها واحدة في مجلة «الوحدة الاسلامية» بعنوان «خنجر يستهدف لغة القرآن» معتبراً ان هذا الخنجر سنه يوسف والخال ورفاقه.

واني أجد في ذلك أمراً طبيعياً، فليس من المعقول ونحن لا نزال نعيش عصر الانحطاط والانسحاق بين اقدام هذا العصر ان لا يكون الزمن متوقفاً عند تهمة «الشعوبية» التي لا تزال النفوس المتحجرة في العالم تؤججها بعجز هذه النفوس عن مواكبة الزمن فستبدل الشعور بالعجز تهجما على كل من يحاول ان يفتح الأبواب للتقدم.

◆◆◆

كنت ذكرت في كتابي «دفتر الثقافة العربية الحديثة» ان قبول توفيق الحكيم بترجمة مسرحياته من الفصحى الى العامية اعتراف ضمني من الحكيم بأن مجهوداته طوال سنوات هي فاشلة...»

واليوم أرى انني قد اكون ظلمت الحكيم بعض الشيء في هذا الصدد فليس ثمة محاولة فردية واحدة في موضوع اللغة يمكن ان تنجح إذا لم تسندها محاولات جماعية. فاذا كان الحكيم قد فشل في محاولة التبسيط فلا يعني انها لم تكن محاولة تستحق التقدير ككل المحاولات السابقة عليها. واذا كنت اعتقد ان محاولتي قد تنجح فلأنني ادرك النقص في المحاولات السابقة، فاستدركت عن طريق إيجاد قواعد ثابتة لهذه المحاولة، مما يجعلها الاقرب الى التحقيق، عملياً وأنها لم تعد تستدعي البحث عن القواعد بل تطوير هذه القواعد. وأنا ختمت بحثي على هذا النحو: «بانه يتطور ويصبح أكثر فاعلية بمقدار مشاركة الآخرين في استعماله وتطويره. فهو ليس سوى المسودة الأولى».

وإذا كانت محاولتي حلقت في سلسلة لا تعد حلقاتها فما الجديد فيها إذن؟

ان ما يجمعني بتوفيق الحكيم هو بالتأكيد الدعوة الى تبسيط لغة الحوار، سواء المسرحي ام الروائي أم السينمائي. لكن ما يميزني عن الحكيم انني بنيت مشروعاً متكاملا لهذا التبسيط نظريا وتطبيقياً في الطبقة الجديدة من اعمالي المسرحية، حين هو لم يفعل في مقدمة مسرحية «الورطة» سوى إبداء وجهة نظر في المسألة، وهو يعترف في المقدمة نفسها بأن محاولته «ليست ملزمة لأحد ولا له شخصياً.» وكان صادقا مع نفسه. ففي حين التزم بوجهة نظره التبسيطية في عملين متفاوتين في الزمن فانه لم يلتزم ذلك في أعمال أخرى جاءت لاحقا.

ان هذه الدعوة الى تبسيط اللغة المسرحية التي تجمعني بتوفيق الحكيم هي التي تجمع الحكيم بمختلف الداعين الى ذلك منذ بداية الازدواجية في اللغة العربية بين فصحى ومحكية، أي منذ الجاحظ الى عصر النهضة. ويمكنني القول ان الذي قدم أول درس في اللغة المسرحية العربية المبسطة هو الجاحظ الذي يقول في مقدمة كتابه «الحيوان» بضرورة الابتعاد عن الفصاحة اللغوية عندما يتطلب الأمر كتابة الحوار بين الناس. ثم يقول بالحرف الواحد: «ان وجدتم في هذا الكتاب لحناً أو كلاماً غير معرب ولفظاً معدولاً عن جهته فاعلموا أننا تركنا ذلك بقصد. لأن الاعراب يبغض هذا الوجه ويخرجه عن حده...».

هذا التساهل مع الفصحى في كتابة الحوار هو حقاً اول درس في اللغة المسرحية بعد انفصام العربية بين فصحى ومحكية.

فإذا انتقلنا من الحوار القصصي مع الجاحظ الى الحوار المسرحي الصرف، كما في أول مسرحية في اللغة العربية تلك التي يعتبرها مؤرخو المسرح العربي بأنها المسرحية الرائدة، واعني مسرحية «البخيل» لمارون النقاش العام ١٨٤٨، نرى المؤلف يكتب عن تنوع اللهجات لدى بعض اشخاصها فيقول: «إن أم ريشا ـ وهي خادمة البيت ـ استحسنا أن نجعل كلامها موافقاً لحالها لأن لهجة ذلك الكلام واصطلاحاته وهو مستعمل من الشعب الدون، في بعض ناحيات لبنان، والخادمة صار تشخيصها كأنها من اولئك الاشخاص».

وهذا يعني أن مارون النقاش منذ بداية الممارسة لهذا الفن بالعربية واجه مأزق اللغة. ومع ان مسرحيته شعراً منظوماً إلا انه حاول ان يوجد تفاوتاً بين اللهجات حتى يكون أقرب الى الواقع. وهذا ما سوف يطوّره بعض المؤلفين الذين استخدموا الفصحى، وصولا الى فرح انطون في مطلع هذا القرن الذي شاء في مسرحيته «مصر الجديدة» ان يبتكر لغتين في مسرحه: واحدة مبسطة لغير المثقفين وأخرى بليغة للمثقفين. وقد استوحاه في ذلك الكثيرون ثم جاء بعد ذلك يوسف غصوب وتوفيق الحكيم وقبلهما سعيد تقي الدين يجددون الدعوة الى التبسيط. بل ان ساطع الحصري رائد القومية العربية، يعتبر ان بين الحلول المقترحة للخروج من مأزق الازدواجية اللغوية إيجاد لغة وسيطة بين الفصحى والعامية.

هكذا نرى ان التبسيط الذي يدعو إليه توفيق الحكيم هو الشغل الشاغل ليس للمسرحيين العرب بل لكل المهتمين بأمر اللغة العربية. من هنا يبدو مشروعي الأول الذي تصح تسميته بالمشروع اللغوي. وهو يعتمد خمس قواعد اساسية:

اولها الاعتراف بما سميته «الألفاظ ـ المفاتيح» وهي الألفاظ التي صارت محطات كلام في اللغة اليومية لا يمكن الاستغناء عنها وليس لها بديل في الفصحى. وهذه «الألفاظ ـ المفاتيح» تختلف بين بقعة عربية وأخرى من البقاع الأربع التي يتشكل منها الواقع العربي:

اللغة السورية وتشمل لبنان وسورية والاردن وفلسطين وجزء من العراق، واللغة الخليجية وتشمل الجزيرة والخليج والجزء اللاحق لها من ◁

◆

غوغاء الثقافة

كان عصام محفوظ قد أرسل بحثه عن لغة المسرح الذي كان أعده كمقدمة لأعماله المسرحية، للنشر في «الناقد» وأبلغناه أنه سينشر في العدد الأول الذي يصدر في تموز (يوليو) ١٩٨٨ ولكننا فوجئنا بهذا البحث منشوراً في صفحة «النهار» الثقافية قبل صدور «الناقد» بأيام، مما استدعى سحبه قبل دفع العدد الى الطابع.

و«الناقد» تأكيداً لما ورد في افتتاحية عددها الأول وبيانها المعلن، تتيح الفرصة لكل الكتّاب المعنيين بهذا الموضوع كي يعبروا عن أرائهم، إنما تود أن تنفي صفة «الاستكتاب»، وهو الاتهام المبطن الذي يشير إليه عصام محفوظ في مقاله. و«الناقد» ليست طرفاً في الخلاف بين مؤيدي دعوة عصام محفوظ ورافضيها، إنما هي قطعاً طرف في التمسك بحق الكاتب بأن يدلي بدلوه من دون أن توجه إليه تهمة ما. وإذا كنا في «خندق واحد» مع عصام محفوظ في وجه غوغاء الثقافة العربية. التقدمية والرجعية منها. فإننا لسنا معه في أن يمثل هو الوجه الأخر لعملة واحدة ؟

العراق، ثم لغة وادي النيل وتشمل مصر والسودان، وأخيرا لغة المغرب العربي الكبير وتشمل بلدان شمالي افريقيا العربية.

هكذا يمكن لكتاب كل بقعة من هذه البقاع الاربع ان يستعملوا في نصوصهم المسرحية الفصيحة هذه «الألفاظ ـ المفاتيح» مع وضع ثبت بها وشرح معانيها في مقدمة كل نص، حتى يصير بامكان القارىء العربي في بقعة عربية أخرى استبدالها «بالالفاظ ـ المفاتيح» في لغة بسهولة. وهذه «الالفاظ ـ المفاتيح» لا تتجاوز في كل بقعة، من البقاع الاربع، العشرين لفظة.

المكابرات السلفية التراثية لا ترى في العاميات سوى انحطاط الفصحى

وأنا عندما كتبت مسرحياتي من جديد بالفصحى الجديدة التي أدعو إليها استخدمت هذه الالفاظ بعد أن وضعت في مقدمة كل نص ثبتاً بها وشرحاً لمعانيها.

واخترت من هذه «الألفاظ ـ المفاتيح»، في اللغة المحكية اللبنانية، ١٢ لفظة عامية ادخلتها في الفصحى.

القاعدة الثانية هي في تحاشي القواعد النحوية غير المستعملة في اللغة المحكية، وذلك ليس بالأمر الصعب، مثالا: تحاشي استعمال المثنى لأن اللغة المحكية استبعدته ولهذا ساوت، بعبقريتها العملية، اللغة العربية باخواتها من اللغات السامية، التي كلها بدون استثناء لا تستخدم هذه الصيغة.

وكذلك تحاشي النصب بالحروف لان اللغة المحكية لا تنصب بالألف.

ولان الهدف هو التطابق بين المحكية والفصحى بحيث يكون الكلام فصيحاً محافظاً على قواعد الفصحى وفي الوقت نفسه مستعملا في اللغة اليومية.

اما الحكيم في مسرحيته «الورطة» التي هي أفضل محاولاته التبسيطية يكرر هذا الخرق للغة الفصحى حين يستطيع ان يتحاشى كسر القواعد لو ان مبدأ الكتابة، التي يلتزم بها، واضح في ذهنه كما هو الأمر لي فقد نقبل بتمرير اختراق واحد نعتبره سهواً، اما تكرار هذا الاختراق لقواعد الفصحى فلا يعود مقبولاً لأنه ليس هناك ما يبرره لدى كاتب يحاول تبسيط الفصحى وليس الكتابة بالعامية. إن الحكيم مثلا يكتب على لسان احدى شخصياته: «كلامي طلع سليم»، ولو ان الحكيم يكتب بالعامية لاتضح الوضع. لكن والحكيم مصرّ على الفصحى المبسطة فمن واجبه المحافظة على قواعدها. ولو فكر ملياً لحاول كتابة الجملة على هذا النحو: «كلامي طلع هو اللي سليم»، فيكون باستعماله كلمة «اللي» التي يتبناها بديلا لاسم الموصول، منعه من كسر قواعد اللغة دون أن يكون بدَّل المعنى أو ابتعد عن اللغة المحكية.

مثالا آخر، يكتب الحكيم على لسان شخصية له: «عمري ما صادفت عنده واحد غريب». فلو أنه أضاف كلمة «أي» بعد كلمة «عنده» لاستقامت اللغة دون ان تخرج عن بساطتها فتصير الجملة هكذا: «عمري ما صادفت عنده أي واحد غريب».

هذا القياس في مشروعي ينسحب على مختلف الصيغ التي لا تتساوى مع اللغة اليومية.

مثالا: عندما ترد صيغة جمع المذكر السالم في حال الرفع يجب تحويل الجملة بحيث تصير الصيغة في حالة النصب أو الجر. فبدلا من القول: «الفلاحون واقفون»، مما لا يجري على ألسنة الناس، يمكن اضافة فعل «لقيت» في بداية الجملة فتصير على هذا النحو: «لقيت الفلاحين واقفين» وهذه الصيغة مقبولة ومستعملة في اللغة اليومية، ولا تخرج عن قوانين الفصحى.

المبدأ الثالث هو إيجاد قاموس جديد يضم كل الألفاظ الفصيحة التي لا تزال مستعملة في العامية، بحيث يقتصر هذا القاموس على هذه الألفاظ المشتركة بين العامية والفصحى، والى جانب القاموس التراثي. والفائدة من ذلك اتاحة الفرصة أمام الكاتب المسرحي للتعرف الى عدد كبير من الألفاظ الفصيحة المستعملة في لغته اليومية وهو يظنها ألفاظا عامية فيتحاشاها عند الكتابة بالفصحى حين المطلوب استعمالها لان الهدف هو كتابة لغة سليمة للمسرح، وسلامتها المطلوبة لا تدخل فيها البلاغة. وسوف يفاجأ البعض بأن عدد الألفاظ الفصيحة المشتركة بين العامية والفصحى كاف جدا للتعبير.

القاعدة الرابعة هي استخدام كل الجوازات التي يعترف بها النحويون سواء في مجال الاعراب ام في مجال الاملاء، وخاصة في الاملاء وفي كتابة الهمزة بالتحديد، حيث تحذف من آخر الكلمة وتقلب الى ياء اذا جاءت في وسط الكلمة.

بهذا نكون قد هدمنا أحد الحواجز الكثيرة بين المحكية والفصحى باعتماد الجوازات قاعدة، حين هي في الفصحى استثناء. لان هدفي هو عدم تجاوز قواعد الفصحى بل اضفاء الشرعية على هذه اللغة الوسيطة التي سميتها «الفصحى ـ الشعبية».

أخيرا القاعدة الخامسة التي تختص باللفظ الشفاهي، حيث المطلوب اعتماد القول السائر «سكِّنْ تَسلم» الذي كان يعتمده العرب قبيل وقبل الحكيم بألف عام. والمقصود من العبارة المأثورة «سكِّنْ تَسلم» أي إلزم التسكين في اواخر الكلمات حتى تسلم من الخطأ.

هذا هو مشروعي باختصار ومع تقديري لكل المحاولات التبسيطية السابقة وخاصة محاولة الحكيم الرائدة، فانني اسمح لنفسي بأن أرى محاولتي تتخذ، للمرة الأولى، شكل مشروع متكامل، وان لا تكتمل صيغته النهائية إلا في الاستخدام الجماعي له.

واذا ثمة من فضل لي فهو في الأقل عبر بلورة كل الجهود السابقة في هذا المجال و«تقعيدها».

ان كل المحاولات اللغوية تظل عرضة للانحراف والفوضى حتى تجد من يضبطها في قواعد فتصير ملزمة للمحاولات اللاحقة، مسهّلة أمر تلك المحاولات.



ولو ان الحكيم عنى نفسه بإيجاد قاعدة لمحاولاته لما كان هو نفسه خرج عن الالتزام بها.

هكذا اذا استثنينا الدعوة الى فصحى مبسطة، التي مطلقوها لا عذ لهم، ماذا يبقى من تماثل بين مشروعي اللغوي ومشروع الحكيم؟ لفظة واحدة هي «اللي» كبديل لكلمة «الذي» والتي إذ تبنيتها جعلتها بديلا لكل إسماء الموصول وليس للاسم الأول فقط.

إذا كانت لفظة واحدة هي التي تجمعني بالحكيم، فان ما يفرق بيننا، في مجال اللغة، الكثير. فالحكيم نقرأ في مقدمة «الورطة» يعتبر ان العامية مقضي عليها بالزوال، وحجته في ذلك: «ان اكثر ما نسميه لغة عامية ما هو إلا اختزالات اقتضتها السرعة في الكلام والخطاب كما يحدث في أكثر اللغات الحية...»

وهذا الخطأ الفادح الذي اقترفه الحكيم ساترك الرد عليه الى ابن خلدون نفسه الذي يقول بالحرف الواحد في باب اللسانيات في «مقدمته» الشهيرة: «ان لغة العرب لهذا العهد مغايرة للغة مصر في الكثير من اوضاعها وتصاريفها وحركات اعرابها... فتكون لها قوانين تخصها... وهي أيضاً تختلف باختلاف الامصار في اصطلاحاتهم...»

هكذا نرى ان ابن خلدون الذين اعترف العالم أجمع بعبقريته يكشف بومضة عبقرية ما يحاول العرب منذ سبعة قرون تجاهله. ولا يخفى على ابن خلدون سبب هذا التجاهل حين يشير الى تقصير النحاة في بلورة القواعد الجديدة للغة الجديدة فيقول: «... ان العناية بلسان مصر من أجل الشريعة حمل النحويين على استناط القواعد واستقرائها، وليس عندنا لهذا العهد ما يحملنا على ذلك.» أي أن ابن خلدون يكشفه للواقع اللغوي الانفصامي، يكشف، في الوقت نفسه، ان «الشريعة» هي التي جعلت النحاة يتقاعسون عن المس باللغة المقدسة، حين ان أحد دعاة القومية العربية واعني ساطع الحصري، لا يرى الأمر على هذا النحو، باعتبار ان اللغة هي وعاء كما يقول اليمني عبد العزيز المقالح «وليس هناك وعاء مقدس ووعاء غير مقدس» على حد تعبيره أيضاً.

لكن مكابرة الحكيم تصب في كل المكابرات السلفية التراثية الرجعية التي لا ترى في العاميات سوى انحطاط الفصحى. وأنا إذ أتبنى مقولة ابن خلدون، عن التغاير بين العامية والفصحى، وأرفض وجهة نظر الحكيم، فلأنني ادرك بوضوح الخطأ الذي وقع فيه الحكيم حين قال بان العامية ما هي إلا اختزال الفصحى كما هو الشأن في أكثر اللغات الحية. ولو قدر للحكيم ان يتعمق في ما يسميه الاختزال لوجد ان اختزال بعض الحروف في نطق بعض الكلمات في اللغات الحية لا يعني كسر قواعد اللغة، بل يأتي ضمن قواعدها حين العاميات العربية اذا بعض الفاظها اختزال لبعض ألفاظ الفصحى، فان اعرابها مختلف تماماً ويخرج عن نطاق قواعد الفصحى، وهذا ليس له شبيه في اللغات الأخرى.

من هنا اختلافي مع الحكيم، فحين هو يرى أن العامية مقضي عليها بالزوال في المستقل، أرى انها لغة المستقبل.

لذلك اخلص الى القول بان المشروع اللغوي الذي ادعو إليه ليس هو سوى مشروع مرحلي للتواصل العربي المسرحي، بانتظار ان يتم التبني الرسمي في الجامعة العربية لمشروع العاميات الأربع الذي سبق ان أشرت إليه. هذه العاميات التي إذا وجدنا لها «قوانين تخصها» كما يقول ابن خلدون. فانها ستجد طريقها الى المناهج التربوية، جنباً الى جنب مع الفصحى. وسوف يتاح آنذاك للمبدعين العرب الجدد، في هذه اللغة الجديدة، ان يبدأوا مرحلة جديدة، قد ترفع بعضهم الى المستوى العالمي، كما حدث في اللغة اليونانية التي بعد الاعتراف بشرعية عاميتها في المائة سنة الأخيرة انتجت في أقل من قرن عشرات المبدعين الذين هم محطات في الأدب العالمي اليوم، حين عشرون قرنا من تمسكهم بلغة التراث، بعد انخطافهم، لم تنتج اديبا واحداً خرج من محليته □



أيّة ثقافة؟ أيّة رقابة؟

عبد الغني مروه

■ سعدت كثيراً بمتابعة مناقشات الندوة الرئيسية التي انعقدت في إطار موسم «أصيلة» الثقافي الذي انعقد خلال شهر تموز (يوليو) المنصرم في المغرب. وطربت كثيراً للطروحات الثقافية الجادة التي نادت بها مجموعة من ألمع وأبرز المثقفين العرب والأفارقة والأجانب الذين شاركوا في هذه الندوة التي كان موضوعها «أية ثقافة . . أية تنمية ؟».

وليس غريباً على بلد مثل المغرب يتمتع سكانه بالأصالة والتعطش الدائم للقراءة أن يثير طروحات من هذا المستوى قد تخدش حياء «المشارقة» من العرب، ولكنها تعكس القلق السائد في مجتمعاتنا العربية حول حرية الإنسان العربي وحقه في طلب المعرفة.

والواقع أن دولة «المغرب» تكاد تكون بين الدول العربية القليلة جداً التي لا تفرض حصاراً شاملاً على الانتشار الثقافي ولا تمارس لديها الرقابة على المطبوعات بالشكل الذي نألفه لدى الآخرين. ويشكل سكانها أكبر نسبة من القراء في العالم العربي.

ويُعتبر «المغاربة» في طليعة المثقفين العرب، وقد لمست هذا الأمر بنفسي من خلال احتكاكي وحواري مع الكثيرين منهم إبان معرض الكتاب الأول الذي أقيم خلال الخريف الماضي في الدار البيضاء. وشاهدت الآباء والأمهات يرافقون أولادهم في أرجاء المعرض، ويستفسرون من الناشرين عن الإصدارات الجديدة والكتب المنتشرة، وشاهدت أجيالاً من الشباب المغربي تحمل أكياساً من الكتب وتسجل بأقلامها الملاحظات الكثيرة، وتحاور الناشرين بأسلوب ذكي يوحي بالاطلاع الواسع. وشاهدت وزير الثقافة محمد بن عيسى يزور المعرض أكثر من مرة، ويغوص بين دفات الكتب لساعات ويشتريها بنفسه ليعود في اليوم التالي مثقلا ذراعيه بقطاف جولته التسويقية من دون عُقد ولا رسميات ولا تشريفات!

المغرب هو البلد العربي الوحيد الذي دخلت اليه «الناقد» من غير عُقد ولا رقابة، ولم نسمع من السلطات المغربية ولا من شركة التوزيع الكلام المألوف الذي حفظناه عن ظهر قلب في بلادنا المشرقية وهو أن علينا الانتظار ثلاثة أو أربعة (والبعض قال ستة) أعداد قبل أن تفكر الرقابة في السماح بدخولها.

ولم تطلب منا شركة التوزيع المغربية نسخاً خاصة من كتبنا لكي يتم النظر فيها من قبل الرقابة قبل التفكير في توزيعها. ونحن كلما أرسلنا نسخاً الى تلك الرقابات، ضاعت في الطريق، وأغلب الظن في «الكواليس» إياها.

هذه «الكواليس» تريد أن تجعل منا شر أمة أُخرجت للناس بعد أن كنا خير أمة أُخرجت للناس. وكنا ننعم بما أمرنا به الرسول العربي الكريم «اطلبوا العلم ولو في الصين».

وطالما نحن نعيش عصر الفتاوى واستشارة الفقهاء، نريد أن نسأل: ما هو حكم الشرع بمن يعصى أمر الرسول ويحجب العلم والمعرفة عن مواطنيه ؟

***

من أبرز الطروحات التي نوقشت في «أصيلة»، قدمه المفكر المغربي المهدي المنجرة، والذي عكس فيه الدرك الأسفل الذي تمّ تغطيسنا فيه. فقد نقل إلينا أن نسبة الأمية في العالم العربي هي ٥٦ بالمئة في وقت ينتقل فيه المجتمع العالمي، من مجتمع مبني على الانتاج الى مجتمع مبني على المعرفة، وان الفرد الواحد في الغرب يستهلك سنوياً ١٤ كيلوغراماً من الورق بينما يستهلك المواطن العربي ٣,. كلغ. فقط، وأن الغرب ينتج ٥٠٠ كتاب لكل مليون شخص بينما ينتج العالم العربي ٣٠ كتاباً لكل مليون.

وقال الدكتور محمد ابراهيم الشوش إن «احترام الإنسان لا يتأتى بمحو الأمية ونشر التعليم فقط وإنما لا بد من أن يقتنع أصحاب القرار بأن للإنسان قيمة أساسية. ومن دون حرية للإنسان لا يمكن الحديث عن أية تنمية».

وقال محمد عزيز الحبابي: «لقد سمعت عبارة تصفنا بأننا نحن الشعوب السائرة في طريق النمو. والواقع أن ما ينمو عندنا هو التخلّف».

أية ثقافة ؟ أية تنمية ؟

لقد جاء الجواب من «أصيلة». . وهي أقرب إلينا من الصين، ومن له أذنان سامعتان فليسمع! □

■ نشرت مجلة «المجلة» التي تصدرها «الشركة السعودية للأبحاث والتسويق» من لندن في عددها الصادر بتاريخ ٧ ـ ١٣ تموز (يوليو) ١٩٨٨ هذه الرسالة. ونظراً لأهميتها نعيد نشر بعض ما جاء فيها:

تقييد الصحافة سلاح ذو حدين

■ نشرت المجلة في عددها ٤٤٠ تحقيقاً عن العيد العاشر لصحيفة «الشرق الأوسط» اليومية وكلمات متعددة لبعض الكتّاب والصحفيين العرب، والواقع أن هناك عدة نقاط مهمة تحتاج الى تعليق على ما نشر في «المجلة» وعن الصحافة العربية أهمها حرية الصحافة والمادة الصحفية والصحفي العربي نفسه. فالعالم الثالث بشكل عام الحرية الصحفية فيه محدودة ولا نقول مطلقة التقييد. وأن تقييد الصحافة سلاح ذو حدّين. جانبه السلبي أكثر من جانبه الإيجابي، لأننا في عصر الاتصالات الالكترونية. فالاتصال يستغرق أقل من ثوان معدودة وأن ما يصدر في دول أخرى أو بلاد بعيدة يكون في متناول الأفراد بسرعة عن طريق وسائل متعددة. إن تقييد

الصحافة يؤدي أصلاً الى التضليل أكثر من التحليل والرأي السليم بل تصبح الشائعات والتضليل أكثر تصديقاً منه في حالة حرية الصحافة التي تقوم بالمناقشة الحرة للقضايا المختلفة.

ولأنه يؤدي الى وضوح الرؤيا وهي الطريق السليمة لعرض مشاكل المواطنين مع المسؤولين بمختلف التيارات بل هي تعكس نبض الشعب ومشاكله لأن الصحافة الحرة تجعله على اتصال بمشاكل الأمة وتلافي الأمور التي من شأنها عدم استقرار البلاد. وأن عدم حرية الصحافة تؤدي أيضا الى عدم وضوح الرؤيا لمشكلات الأمة بشكل عام أمام المسؤولين، بل أنه أصبح من المستحيل إحكام الخناق على رأي ما. وأذكر قبل أسابيع أن مجلة أجنبية قد أصدرت مراجعة لكتاب عن دولة عربية، فقامت تلك الدولة بإدخال المجلة وبعد أن حذفت بالتمزيق الصفحة التي ورد فيها التحليل المذكور عنها ويتناول فترة زمنية بعيدة ولكن الذي حدث أن هناك استفساراً من قراء المجلة وهم النخبة المثقفة، زادها حب الاستطلاع للبحث عن المراجع وعن الكتاب، مع أنه غالي الثمن. وللأمانة فقد أرسل هؤلاء للخارج لشراء الكتاب ولتزويدهم بمراجعة الكتاب، وفي اعتقادنا أن الأمر لو بقي طبيعياً بدون حذف المراجعة والتعليق لما أثار حب الاستطلاع هذا. بل أنه كثيراً ما يعتمد بعض أبناء العالم الثالث على الصحافة الأجنبية لمعرفة ما يدور في بلادهم وهو شيء لا تحمد عقباه في حالة عدم الثقة في الصحافة الوطنية التي يجب أن تكون هي العنصر الأول في الثقة والمصداقية. ولقد أوردنا حادثة واحدة من مئات عن تقصي أبناء البلاد عن بلادهم وهو أمر لو كانت الحرية الصحفية مباحة لدى دول العالم الثالث لكان أكثر مصداقية لها أمام شعوبها. □

أحمد البرصان ـ كاليفورنيا
الولايات المتحدة الأميركية

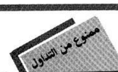
الرقابة على الرقابة

تدعو «الناقد» كل المفكرين والكتاب والناشرين الى المشاركة في كشف تجاربهم المرة مع الرقابة العربية، كما ترجو تزويدها بأسماء الكتب الممنوعة من التداول في الدول العربية، وتحديد اسم البلد وأسباب المنع إن أمكن مع مقتطفات من الصفحات المراقبة.

وستحاول «الناقد» في الأعداد المقبلة نشر ومناقشة الأفكار والآراء التي تردها حول الممنوعات في الدول العربية دون الاشارة بالضرورة الى مصادرها.

وستهمل «الناقد» كل رسالة غير موقعة باسم مرسلها وعنوانه البريدي الواضح. وتلتزم بعدم نشر هذه الاسماء اذا رغب أصحابها في ذلك. كما ترفض أي بيان بالكتب الممنوعة اذا لم يكن موقعا من الناشر أو الكاتب نفسه، وذلك توخيا للدقة وحرصا على عدم الاستغلال.

وترحب «الناقد» بآراء القراء، وتعتبرهم الرقيب الأساسي والأول على تجاوزات الرقابة أينما كانت، وتدعوهم الى مساعدتها وتزويدها بصور (فوتوكوبي) عن الصفحات المشطوبة أو المنزوعة من الكتب التي يشترونها في بلادهم.



حديث في السماء

هذه القصيدة للشاعر المهجري أسعد رستم

في الحلم قد لبيت دعوة خالقي ... فصعدت مخفوراً الى سمواته
فرأيت ربي جالساً في عرشه ... وتحيط أملاك السماء بذاته
ذاك المقام مقام عدل كلنا ... يعطي حسابا فيه عن هفواته

ولقد دعيت من الملاك إلى الأما ... م فرحت أتبعه على خطواته
حتى وصلت وكان قلبي خافقاً ... والخوف يملأ منه كل جهاته
قال الإله وجدت قلبك فاسداً ... ومعطلاً في كل إجراءاته
لكنما من قبل تنفيذ القضا ... إن كان من عُذر لديك فهاته
فأجبت ما للعبد عذر إنما ... يرجوك أن تصغي الى كلماته
قد قلت يا مولاي إني كافر ... والقول محتاج الى إثباته
أنا لست يا مولاي صاحب مذهب ... متعصبا بجميع معتقداته
ما صمت يوما أو قطعت دقيقة ... والأكل كان يجيء في ساعاته
ما كان لي رب سواك على الثرى ... أجثو له وأسير في مرضاته
يا رب عبدك كان يكرم ربه ... وإليه يلجأ وقت مشروعاته
لكنه ما كان مثل الناس طمّا ... عاً بنيل جميع إحساناته
ولذاك قد هجر الكنيسة عبده ... كي لا يكدره بفرط صلاته
عجباً لرب الكون بعد الآن كيف ... يطيق ثقل دماء مخلوقاته
فعل ابن أنثى الانقطاع عن الدعا ... كي يستريح الله من طلباته
يا رب عبدك كان محبوباً لدى ... جيرانه ومسالماً لحماته
ما ذم يوماً غيره بغيابه ... أو دان مخلوقاً على زلاته
قد كان يسكر كل يوم مرة ... لا بالمدامة بل بماء دواته
إن كان يفرط بالتغزل بالنسا ... فالعشق إعجاب بمصنوعاته
قد كان ينظم كل شعر رائق ... بل كان يملأ الصحف من أبياته
قد كان مشتركاً فلم يهضم لها ... حقاً وكان الدفع في أوقاته
قد كان يعتبر الكتاب مقدساً ... ويعدّه من خير مقتنياته
لكنه قد كان يذكر آية ... منه وينسى الألف من آياته
فاعذره يا مولاي إن أخطأ ولم ... يعمل بموجب كل محتوياته
لم ترتفع يده على الأنثى ولم ... يلجأ إليها وقت إفلاساته
يا رب عبدك كان يحترم النسا ... أفليس ذلك كافياً لنجاته!!
فأجاب ربي أن هذا القول معقول ... سنقبله على علاّته
قوموا أعدّوا غرفة مفروشة ... عندي تكون له جزا حسناته
وصديقكم هذا مقيم ههنا ... متمتع بالخير من بركاته
ورث النعيم وليس ينقصه به ... إلاّ زيارة أصدقاء حياته
فلتسعدوا أو فلتكن أفعالكم ... كفعاله وصفاتكم كصفاته
وإذا أتيتم فاجلبوا تبغاً فقد ... سرق الملائك كل سيكاراته



هل يتناكح أهل الجنة ؟

● هل يتناكح أهل الجنة ؟

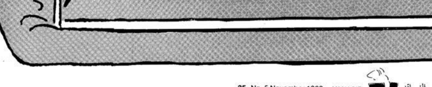
شريف محمد عبد الراضي
أسوان ـ مصر

ـ سُئل صلّى الله عليه وسلّم: أنطأ في الجنة ؟ فقال: «نعم والذي نفسي بيده دحما دحما، فإذا أقام عنها رجعت مطهرة بكرا».

وفي معجم الطبراني أنه سُئل: هل يتناكح أهل الجنة؟ فقال: «بذكرٍ لا يميل وشهوة لا تنقطع، دحما دحما». قال الجوهري: الدحم: الدفع الشديد.

وفيه أيضا سئل صلى الله عليه وسلم: أيجامع أهل الجنة؟
فقال: «دحما دحما. ولكن لا مني ولا منية».

عن جريدة «المسلمون» لندن ١٥ ـ ٢١ كانون الثاني (يناير) ١٩٨٨





■ في البلاد العربية اليوم حركة نشطة لترجمة مختلف الكتب من اللغات الاخرى الى اللغة العربية، حيث تخرج المطابع في مختلف أنحاء العالم العربي، كل يوم العشرات من هذه الكتب المترجمة، ناهيك عن اعتماد الصحف والمجلات العربية على نقل العديد من المقالات والبحوث المنشورة في الصحافة الأجنبية.

وإذا ما أخذنا، بنظر الاعتبار، هذه الكثرة من المترجمات التي تنقل الى لغتنا العربية، فقد يتراءى لنا بأن حركة الترجمة في الوطن العربي مزدهرة فعلاً، وأن ثمارها قد أصبحت يانعة.

والواقع أن اتساع نطاق حركة الترجمة في العالم العربي، قد بدأ بعد الحرب العالمية الأولى، وكاد يقتصر على اللغتين الانكليزية والفرنسية في الدرجة الأولى نظراً لأن بريطانيا وفرنسا أصبحتا بعد تلك الحرب تسيطران على عموم البلاد العربية سواء في الشرق الأوسط أو في أفريقيا.

كانت السمة المميزة لحركة الترجمة، وفي الفترة من انتهاء الحرب العالمية الأولى حتى بداية الحرب العالمية الثانية، هي أنها كادت تقتصر على نقل التراث القصصي، وعلى الأخص القصص البوليسية المثيرة، حيث أخذت المئات من هذه القصص تترجم وتنشر، رغم انها من صنع الخيال حسب، على نطاق واسع جداً في كل من مصر ولبنان وسورية في الدرجة الأولى.

وفضلاً عن ذلك فان هناك مجلات أسبوعية كانت قد اقتصرت على نشر القصص المترجمة ليس إلاّ، من أمثال مجلة «الجامعة» و«شهرزاد» و«الرواية» في مصر، و«البدائع» و«الطرائف» و«روايات اليوم» في لبنان حيث كانت مؤلفات الكاتب الانكليزي «كونان دويل» مبتدع شخصية شرلوك هولمز، قد طغت في هذا المجال، الى درجة أن مجلة قصصية باسم «شرلوك هولمز» كانت تصدر في لبنان الى ما قبل بضع سنوات.

ومع هذا التطور الذي حدث في ميدان الترجمة في العالم العربي، وكثرة المؤلفات التي نقلت الى اللغة العربية، إلاّ أن الطابع القصصي بقي هو الطابع الغالب على تلك المترجمات، وبقيت «القصة» المترجمة تحتل المكانة الأولى في ميدان الترجمة.

والآن يحق لنا أن نتساءل: هل أن حركة الترجمة في الوطن العربي قد أثمرت ثمرتها المرجوة منها، فهيّأت للأمة العربية وسائل التقدّم الذي تتطلّع إليه في هذا المعترك العالمي اللجب، وأعانتها على أن تأخذ من الحضارة العالمية القائمة ما هي بأمس الحاجة اليه، كما تستطيع أن تواكب هذه الحضارة، وأن تتحرر من التخلّف الذي يحيق بها في مختلف الميادين، بل وأن تساهم مساهمة حقيقية وفعالة في البناء الحضاري العالمي، كما كان شأنها كذلك في عهد ازدهار المدنية العربية الاسلامية العظمى؟

هناك قوى تشجع بعض المترجمين على تكريس اهتمامهم لترجمة الخبيث من الانتاج الفكري الغربي

نعود الى موضوع الترجمة لنقول: إننا لو استعرضنا الآلاف من الكتب التي نقلت الى اللغة العربية حتى الآن لوجدنا أن الكتب العلمية والمفيدة حقاً، لا تزال ضئيلة العدد بالنسبة الى الكتب التي تمّت ترجمتها.

وفضلاً عن ذلك فاننا نلاحظ الكثير من الأخطاء الفادحة من ناحية اللغة والتأريخ والبلدانيات، تغمر تلك الكثرة من الكتب المترجمة. ويبدو واضحاً جداً مدى جهل بعض المترجمين لهذه النواحي من تاريخ وجغرافية العالم العربي. فقد ترجم أحدهم وهو يحمل شهادة الدكتوراه من مصر نهر «الثرثار» المعروف في العراق باسم «طرطر». وسمّى كاتب آخر، وهو دكتور في الآداب من مصر أيضاً، قضاء «الأعظمية» التابع لمحافظة بغداد، باسم «الأدهمية». وذكر غيرهم جامع الإمام أبي حنيفة باسم جامع الإمام الحنفي.

وترجم أحد أبناء اليمن كتاباً عن الرحلة التي قام بها نفر من الغرب من بينهم الرحالة الهولندي الشهير «نيبور» في أرجاء اليمن، فأخطأ حضرة المترجم اليماني خطأ فاحشاً حتى في ذكر المدن والقصبات في اليمن.

ومن الأدلّة على بطء حركة الترجمة في الوطن العربي، وتعثر خطواتها، وإصابتها بالشلل ما أصاب مشروع ترجمة «دائرة المعارف الإسلامية» الذي نهض به في أوائل سني الثلاثينات من هذا القرن في القاهرة أربعة من الشبان الحاذقين في الترجمة عن اللغتين الانكليزية والفرنسية. فقد بدأ هؤلاء الشبان مشروعهم ذاك في سنة ١٩٣٣، وبعد أن أصدروا خمسة عشر جزءاً من تلك المعلمة الشهيرة توقفوا عن الترجمة وأشغلوا أنفسهم بإصدار كتب أخرى، علماً بأن المعلمة قد صدرت أصلاً في ستة أجزاء ضخمة. ولقد صدرت لها طبعة جديدة، أضيفت اليها الكثير من التصويبات والزيادات والتنقيح في سنة ١٩٨٤.

ثمة نقطة مهمة في موضوع حركة الترجمة في العالم العربي ينبغي الاهتمام بها وبآثارها التخريبية الواسعة، تلك النقطة تتمثل في طغيان الروح التجارية البحتة، التي راحت القوى المحركة لها تحتضن بعض المترجمين في البلدان العربية، لتقصر اهتمامهم على ترجمة الخبيث من الإنتاج الفكري في العالم الغربي، بصفة أخص، من أمثال القصص الداعرة والماجنة والتي تستهدف إفساد أذواق الناس وإثارة الشهوات الجنسية، وتحطيم معنويات أولئك الناشئة وأخلاقها وتوجيهها نحو الجريمة دون غيرها من ميادين العمل المنتج المفيد.

أعود الى هموم المترجمين وآلامهم، فأقول إنها نفس هموم الكاتب الحر في العالم العربي والذي يتطلع الى حرية الكلمة والفكر من القيود والأغلال الثقيلة التي لا تزال تكبلها في كل أنحاء العالم العربي وعلى درجات متباينة من القسوة والعسف والكبت، إضافة الى تفاهة المكافآت التي تدفع الى المترجمين، سواء منهم العاملون في ميدان الصحافة أو في دور النشر الحكومية والأهلية على حد سواء، ناهيك عن العقبات الخطيرة التي توضع في طريق الطبع والنشر □

سليم طه التكريتي

كاتب ومترجم من العراق، عضو في جمعية المترجمين العراقيين وجمعية المؤرخين العرب. صدرت له كتب مؤلفة ومترجمة، وعدد ما ترجم من كتب يزيد عن ٦٠ كتاباً.
ويصدر له قريباً كتاب عن الشاعر محمد مهدي الجواهري بعنوان صور وملامح وذكريات.



الأقباط والرّوائي المسلم في مصر



١

غالـي شـكري

«الهجرة الى غير المألوف»

ديوان قصص

عبد الحكيم قاسم

المؤسسة العربية للأبحاث والنشر

بيروت ـ ١٩٨٦

■ من الظواهر المثيرة للانتباه في الأدب المصري الحديث، غياب الشخصية والبيئة القبطية عن البناء الروائي أو القصصي أو المسرحي أو الشعري، بوجه عام. ثم غياب هذا العنصر السوسيولوجي الحاضر دوماً في الواقع الاجتماعي عن الأدب الذي يكتبه الأقباط المعاصرون بوجه خاص.

إننا سنصادف، بطبيعة الحال، في بعض أعمال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف ادريس «أسماء» عابرة لشخصيات مسيحية مصرية. ولكن بناءها الاجتماعي والفني لا يقاس بـ «التفرغ» الذي يحظى به المجتمع الاسلامي في مصر، من جانب الأدباء المسلمين والأقباط على السواء. وقد كان الأدباء والكتّاب السوريون واللبنانيون المقيمون في مصر ينسجون بعض اعمالهم من شخصيات وأحداث وبيئات مسيحية وإسلامية مشتركة، مصرية ولبنانية وأوروبية. ولكن هذا شيء يختلف عن المناخ الاجتماعي القبطي في مصر.

ولست أقصد هنا على الاطلاق ان يكون هذا المناخ هو المادة الوحيدة في العمل الادبي. فهذه الدعوة ـ الى ما يمكن تسميته خطأ بالأدب القبطي ـ لا وجود لها ولا علاقة لي بها ان وجدت من قريب أو بعيد. ولكن من حقي في الوقت نفسه ان استغرب ان يكون الاقباط جزءاً لا ينفصل عن الجسم الوطني المصري ـ والعربي من غير شك ـ من دون ان يكونوا جزءاً من الادب الوطني المصري، والعربي دون شك ايضا. إنهم حاضرون في الواقع الاجتماعي اليومي، والواقع الثقافي التاريخي، تلقاهم في ميادين العمل كافة من زراعة وصناعة وأجهزة الدولة والقطاع العام والقطاع الخاص، وفي المسكن والمدرسة والشارع والمقهى والمكتب، في كل مكان. ولكن حين ينتقل هذا المكان والزمان والحياة الى الأدب، فانه يُصفّى منهم، كأنهم يطيرون من الذاكرة في لحظة الكتابة أو هم يغيبون عن الخيال فجأة في لحظة الابداع.

ويزداد استغرابي حين تتطابق هذه الظاهرة بين الروائي المسلم والروائي المسيحي في مصر. لدرجة أنه حين ينتبه ادوار الخراط الى أنه يمتلك بعضا من هذا الكنز الغائب عن الذاكرة الأدبية، فانه «يتهم» مباشرة بالطائفية، وانه روائي «قبطي».. مما يعني انه ليس مطروحاً في اللاوعي الشعبي ان يكون «القبطي» بطلا خيالياً في رواية أو مسرحية أو قصيدة، وان مصرية الكاتب او عروبته مرهونة بالكتابة عن «الأغلبية» وحدها، وكأنها منفصلة في الحياة العملية عن «الأقلية». ولما كان الروائي المصري المسيحي المولد والنشأة يكتب أولا وأخيراً «للاغلبية» فانه لا يتردد في الكتابة عنها وحدها و«كبت» البيئة والحياة التي عاشها وحذفها من الوعي المكتوب، أي المعلن.

هل انتماء الكاتب الى مصر والعروبة مرهون بالكتابة عن الأغلبية المسلمة ؟

لقد كتب لويس عوض مسرحية «الراهب» في أوائل الستينات، ولكنها مسرحية تاريخية لا علاقة لها بالأقباط المعاصرين، وان كان يرمز بها الى أحداث وقضايا سياسية معاصرة. ومع ذلك فقد اتهمه البعض بالطائفية. وهو الاتهام الذي لم يوجه الى عشرات (وربما مئات) الأدباء الذين اتخذوا من التاريخ الاسلامي مادة درامية او شعرية أو قصصية. هناك أعمال تتخذ مادتها من مصر القديمة أو اليونانية الرومانية أو التركية المملوكية أو العربية ◁

الاسلامية، ولكنها تنفي عن الوعي التاريخي للشخصية المصرية مرحلة مصر القبطية، كأنها لم تكن قط.

وقد كتب يوسف الشاروني عدة أقاصيص قليلة اتخذت من الاقباط خامة لها، وكان ذلك في بداياته الادبية، ولم يعد بعدها الى هذا النوع من الكتابة.

ان التساؤل الذي اطرحه يدخل في باب سوسيولوجيا الادب، مع تكرار الملاحظة بأن نقطة الانطلاق عند الباحث أبعد ما تكون عن الدعوة الى أدب قبطي أو اسلامي، بل الادب الوطني القادر على أن يجمع في إهابه كل أبناء الوطن وبيئاته ووجداناته ورؤاه. وحين يغيب أحد وجوه التجربة والحالة والرؤية والشخصية والثقافة الوطنية عن الابداع الادبي، علينا ألّا نكبت الملاحظة، وأن نستكشف أسباب الكبت في مظانها، حتى ولو اقتضى البحث ان نحفر عند الجذور.

انني أفترض مثلا ان هناك «فجوة» في الوعي التاريخي المصري تسقط المرحلة المسيحية ـ القبطية من برامج التعليم، وتسقط بالتالي التاريخ الوطني للكنيسة المصرية من برامج الثقافة. وهو الأمر الذي يخلق الازدواجية في الشخصية الوطنية، حيث ان المواطن المصري المسيحي يدرس الاسلام منذ الطفولة ويتنفس ثقافته وحضارته في المجتمع، بينما يحرم المواطن المسلم من معرفة جزء من تاريخه لم يمت، طالما ان الاقباط أحياء. ولو أدرك هذا المواطن في العمق أنه لا ينتمي فقط الى وثنية مصر القديمة أو وثنية الأغراب من يونان ورومان، بل هو ينتمي ايضاً الى «عصر الشهداء» الذي يبدأ به تقويم أجداده ممن دفعوا الثمن غالياً من أجل وطنية كنيستهم، لو أدرك ذلك لأيقن أن ثقافته وحضارته تظل ناقصة في وعيه، وان هذا النقصان هو أحد أسباب الاحتقانات الطائفية التي تطفو على السطح بين الحين والآخر.

وفي مقابل هذا الافتراض السلبي، فانني أضع افتراضاً ايجابياً هو أن نسيج الحياة اليومية لا يفرق في القيمة والعادات والتقاليد والمشاعر الرئيسية وأنماط التفكير بين القبطي والمسلم في مصر.. حتى بعض الطقوس كزيارة الأضرحة والأولياء والقديسين وبعض طقوس الموت والولادة، فانها من الأمور المشتركة. وليست هناك تفرقة اثنية تعتمد على التمييز اللوني أو اللهجة، مما يقتصر على المناطق الجغرافية. هذا التوحّد تقريباً في سمات الشخصية الوطنية قد أسهم في تعميم الشخصية الاسلامية، وكأنها تشتمل ضمنياً على أية صفات فرعية أو ملامح جانبية. لذلك قد لا يفكر الروائي المصري المسلم في «ديانة» الشخصية الخيالية، فهي مصرية وكفى، لأنه لا يحتاج الى التمييز في البنية الجمالية، ولأن هذا التمييز صعب المنال في البنية الاجتماعية الواقعية.

ولكن التسليم بهذا الافتراض لا ينفي امكانية افتراض ثالث هو أن مفهوم الأغلبية والأقلية الدينية في مصر هو مفهوم سياسي، لأن الاقباط لا تنطبق عليهم مواصفات الأقلية. إنهم جزء من أصحاب البلاد الاصليين، بقي مسيحياً بعد الفتح الاسلامي. وهذا الابقاء التاريخي على العقيدة الأسبق قد ارتبط بالبقاء في الأرض دون الهجرة وبالاستمرارية دون الانقطاع، مما لا يجوز معه اطلاق مصطلح الاقلية على أي خيط من النسيج الاصلي للبلاد. خاصة وان الاعراق الوافدة ذاتها ـ والأتراك اساساً ـ قد تمصرت، فكم بأهل البلاد من المصريين وليس المتمصرين؟ ولكن مسلسل الغزوات التي اضطهدت المصريين جميعاً، قد ميزت في الاضطهاد بين القبطي والمسلم من حيث نوعية القهر لا من حيث درجته، فنشأ المفهوم السياسي للأقلية والأغلبية. واستمر رغم التطورات الدستورية والاجتماعية، كعرف لا كقانون.

وأصبح من المألوف أن يصبح الضابط أو الطبيب أو الكاتب هو «فتى الأحلام» على شاشة السينما بشرط مضمر هو أن يكون في جميع الاحوال مسلماً. وكذلك الأمر في «فتاة الاحلام» التي قد تكون ممرضة أو طبيبة أو خادمة أو محامية، غير أنها في جميع الأحوال مسلمة. وقد انعكس ذلك على الممثلين أنفسهم، فباستثناء الفنانين من أصل سوري أو لبناني ممن شاركوا في تأسيس الحركة السينمائية والمسرحية المصرية (حيث كان بعضهم مسيحياً وأن كانت الغالبية قد أسلمت بعد فترة بسبب الزواج والشركات والتكيف مع الأغلبية) فان تاريخ السينما المصرية لم يعرف الفتى الأول أو الفتاة الأولى او المطرب الأول من الاقباط أو القبطيات.. لأنه من الصعب ان يكون البطل ـ القدوة او البطلة ـ النموذج من الأقلية. لا البطل الخيالي المرسوم في القصة أو السيناريو أو الحوار، ولا البطل الممثل الذي يؤدي الدور يستطيع ان ينتمي الى الأقلية. والاقلية ذاتها فهمت الامر على هذا النحو. ومرة اخرى باستثناء بعض اللبنانيات واليونانيات والأرمنيات في أدوار ثانوية، لا نعرف ان الاقباط حاولوا ولوج أبواب البطولة السينمائية أو الغنائية. هناك المخرجون والمنتجون والفنيون والكومبارس، أما الابطال والبطلات، فقد تم التفاهم غير المكتوب على البُعد الاختياري والاستبعاد الضمني لأفراد الأقلية.

ليس المطلوب أن يكتب الأدباء حسب طوائفهم بل حسب مجتمعهم ووطنهم

لذلك فانني أفترض في ضوء العلاقة المتعاظمة بين الأدب والسينما ان هذه المعطيات الواعية وغير الواعية قد تسربت ايضاً الى فنون الكتابة الادبية، للحيثيات ذاتها.

وليس المطلوب في أي وقت ان يكتب الأدباء حسب طوائفهم، بل حسب مجتمعهم ووطنهم. وليس المطلوب ان يكتبوا حسب الظروف والمآزق والمناصب، بل حسب الضرورة الفنية. فقد تكتب امرأة أفضل الأعمال عن الرجل، والعكس أيضاً صحيح. وقد يكتب البرجوازي أفضل الاعمال عن العمال، والعكس ايضا صحيح. وكذلك قد يكتب المسلم أفضل الاعمال عن المسيحي، والعكس ايضاً صحيح. والمقصود بأفضل الأعمال هو سبر الغور وعمق الاستكشاف وصفاء الرؤية.

وهنا افترض الحساسية المربكة لدى الروائي او المسرحي المصري سواء كان مسيحياً أو مسلماً، وهو يكتب عن الاضطهاد السافر أو السري أو الازمات الطائفية الخانقة أو المختنقة حتى انبثاق الدم. ويمسي الصمت هو البديل الوحيد الممكن في زمن العواصف الترابية الصفراء. ولكن الاشكالية هي ان هذا الصمت نفسه من الكاتب ـ أيا كانت ديانته ـ يصبح أحد اشكال القهر والاضطهاد، لأنه يترك الظاهرة بعفونتها حتى يتفجر الصديد ذات يوم أغبر.

لا أدري نصيب هذه الافتراضات من الصواب أو الخطأ. انها نتيجة الملاحظة والمتابعة والقناعة بأن النسيان أو التناسي والجهل أو التجاهل لأي خيط في نسيج حياتنا من شأنه توسيع الفجوة والانقطاع في الوعي التاريخي للشخصية، ومن شأنه ترسيخ الازدواجية داخل الشخصية الوطنية، ومن شأنه المساهمة في القهر والاضطهاد الادبي للأقلية.

لذلك، وفي غمرة هذه التحفظات والافتراضات، يجب ان نستقبل رواية «المهدي» لعبد الحكيم قاسم (كتبها في برلين الغربية عام ١٩٧٧ ونشرها في كتاب «الهجرة الى غير المألوف» عام ١٩٨٦) وكذلك رواية «وعلى الأرض السلام» لفاروق خورشيد (١٩٨٤) باعتبارهما عملين رائدين في مواجهة الظاهرة التي نحن بصددها. روائيان مصريان مسلمان يكتبان عن الاقباط من دون لف أو دوران.

٢

أما الرواية الاولى من حيث تاريخ الكتابة والنشر، فهي «المهدي» لعبد الحكيم قاسم، لا تتجاوز اثنتين وخمسين صفحة من القطع المتوسط، فهي رواية قصيرة مكثفة مركبة درامية التكوين بحيث لا يحتاج السرد والحوار وبناء الشخصيات والمواقف الى التفصيل الهامشي للأحداث، وانما يحتاج الى ملء الزمن الروائي بالبنية الدلالية وحدها. ليست «المهدي» اذن قصة

قصيرة طويلة، فهي شبكة من التوتر والتواتر، تقوم فيها اللغة والزمان والمكان بتجسيم رؤية متعددة الأصول والمصادر، أصول الشخصيات ومصادر القيمة.

«المهدي» خط مستقيم، هو تغريبة المعلم عوض الله منذ ان خرج من بيته المتواضع في طنطا شبه مطرود لأنه لم يدفع الايجار لصاحبة البيت شهوراً عدة، الى أن خرج من «دار فكيهة» التي يملكها عمدة «محلة جياد» في طريقه الى المسجد حيث يسقط على بابه ميتا فترسم عليه زوجته علامة الصليب، وهي تتمتم «باسم الرب يسوع المسيح».

«المهدي» هي الخط المستقيم لهذه التغريبة الخاطفة ـ لا تزيد عن عدة أسابيع ـ بمعيار الزمن الروائي، ولكنها تغريبة طويلة بمقياس الزمن الدلالي. المسافة من طنطا الى محلة الجياد عدة كيلومترات. والمسافة من الشارع الكبير الى دار علي افندي ومنها الى دار فكيهة ومنها الى الجامع قد لا تبلغ الكيلومتر او الكيلومترين. ولكن المسافة من «الخروج» الى الموت، هي التغريبة، وهي رحلة بالغة الطول على اكثر من مستوى لا علاقة له بالمستوى الخارجي للقياس. هذا الخروج من عاصمة المحافظة الى احدى القرى، هو مستوى «النفي». والخروج من البيت المتواضع في حالة تشبه الطرد، هو مستوى «الفقر». والخروج المستحيل من المسيحية الى الاسلام الممكن ـ الذي يعالج الطرد والفقر ـ هو مستوى القمع. هذه هي المستويات الرئيسية الثلاثة للتغريبة التي تنتهي بالموت. متى؟ بعد ان عثر عوض الله على المأوى والطعام. هذا الرجل القبطي يشترك مع أي رجل مسلم آخر في الطرد والفقر، وهما ينتهيان غالباً الى الموت بمعانيه المختلفة، ولكن عبد الحكيم قاسم أمسك بـ «المختلف»، أي بالخصوصية التي تميز بين نهايتين. وهو لم يمسك بها في السياق اليومي، العادي والمألوف، وانما أمسك بها في الاستثنائي ـ النموذجي، ان جاز التعبير. وقد أمسك بها على هذا النحو من دون غيره ليكسب رؤياه دلالة اكثر شمولاً واعمق. هذه الدلالة هي أنه في اطار القمع الروحي والبدني الذي تمارسه نتوءات الأغلبية (تنظيمات الاسلام السياسي في مصر) ضد القاعدة الشعبية للأغلبية ذاتها عموماً، هناك قمع خاص توجهه هذه التنظيمات ضد الأقليات خصوصاً. هذا القمع الخاص هو ما يميز تغريبة عوض الله القبطي حين يفرض عليه التحول الى المهدي. وهو رجل صانع شماسي، وليس ضليعا في المسيحية، ولكن محاولة اقتلاعه من دينه أو اقتلاع دينه منه كان اقتلاعاً لنفسه من نفسه. كان قتلا، فمات قبل ان يمسوا هذا السرّ النائم في لاوعيه. مات على أبواب الجامع، مسيحياً. انقضت زوجته الصامتة طول الوقت، ترسم عليه علامة الصليب. وهو أمر لا يحدث خارج الرواية. ولكن ابداع الكاتب كان كامناً في تضفير رؤياه بهذه البنية الدلالية، وهو يخلق التجربة خلقاً. لقد وجد المعلم عوض الله الطعام والمأوى، ولكن جسده يهزل يوماً بعد يوم، والدمامل تغزو أجساد اطفاله لحظة بعد أخرى. كان المفترض هو العكس. غير ان هذا «العكس» لا يستجيب لما يضطرم به داخله من صراع الروح والجسد. وهكذا تحول الروائي المعلم عوض الله لأن يكون هو المسيح المصري الجديد. هذه التغريبة اذن هي طريق الآلام، وهذا المكان هو الجلجقة، وليس اعتناق الاسلام من أجل اللقمة الآ الصليب.

عبد الحكيم قاسم الذي يتراءى لنا أحياناً كأنه رسام بسيط الألوان، لا يعقد أية مشابهات بين طريق الآلام القديمة وطريق الآلام الجديد، فها هي الجماهير على الجانبين تتبرك بعوض الله وتصخب وتهتف كأنه ذاهب الى العرس. إنها تصرخ كالجماهير القديمة «أصلبه، أصلبه، دمه علينا وعلى اولادنا». ولكن عوض الله يكاد يسمع هذه الكلمات عينها، وكأن التواصل بين الجلّادين والجماهير قد وصل ذروة القمع، فأضحت الجماهير ذاتها جزءاً لا ينفصل عن أدوات القهر. الجماهير تتهلل لأن هذا الرجل، اذا أشهر اسلامه، فهو ينتقل من الباطل الى الحق. في ذلك هي جماهير الاسلام. ولكن التواطؤ بينها وبين الاكراه في معرفة الرجل لهذا الحق يجعلها من جماهير «الاخوان المسلمين». والتطابق الوهمي بين الإسلام والإخوان المسلمين هو مصدر الحذف للآية الصريحة «لا اكراه في الدين». القمع اذن ينفي الاسلام خارج المسلمين. وتلك هي رؤيا عبد الحكيم قاسم الذي لا يخشى القول إن نفي الآخر هو عمل ضد الاسلام ذاته. واذا كان المعلم عوض الله قد عرف الطرد والفقر قبل أن يعرف الاخوان المسلمين، فقد عرف المسيح في شخصه للمرة الأولى حين تعرضت مسيحيته لقمع الاخوان المسلمين. وهو لم ينكر المسيح ثلاث مرات كالقديس بطرس حتى صياح الديك، الآ انه كالقديس بطرس ارتضى أن يُصلب عكس سيده ساقاه الى أعلى ورأسه الى اسفل قائلاً بصوت لم نسمعه: «حاشا لي أن أصلب كسيدي». وكان المسيح قد صُلب فداء عن الخطيئة الاصلية التي انتهت بخروج آدم من الفردوس. وكان بطرس قد صُلب فداء عن الخطيئة الوثنية التي انتهت بالرومان الى اعتناق المسيحية على يدي الامير قسطنطين. أما المعلم عوض الله فقد استشهد أجداده بأيدي الرومان مرتين: الأولى على يد وقلد يانوس الوثني، والثانية على يد روما الكاثوليكية، فقد حافظ هؤلاء الأجداد على مسيحيتهم مرة وعلى مصر في جميع المرات، لذلك خرجوا على مسيحية روما دفاعاً عن دينهم الوطني، أي عن كنيستهم القبطية الارثوذكسية. أي أنهم قاتلوا الغزاة حتى حين ارتدى هؤلاء ثياب المسيحية، فقالوا لهم: مسيحيتنا المصرية ترفض الانضواء تحت لوائكم سواء كنتم وثنيين او كاثوليك. وحين أقبل الاسلام، الدين المختلف، قبلته الغالبية، وبقيت مع ذلك الكنيسة والأقباط الذين لم يتحولوا الى أقلية لمجرد ان الكثيرين منهم اعتنقوا الاسلام. بقوا أقباطاً مصريين، من يحاول قهرهم، (ومن يراهم أقلية يمارس القمع) بنزع عقيدتهم الوطنية انما يقهر وطنه وتاريخه ولا يتردد في صلْب دينه.

هذه الدلالات التي يقول بها روائي مصري مسلم كعبد الحكيم قاسم في زمن اللعنة التي جمعت على نحوٍ لا مثيل له بين «الاسلام والنفط والارهاب» لم يفصح عنها في صورة دعائية، وانما أفرج عن المكبوت في الضمير الجماعي للأمة من خلال رواية أضمرت في تكوينها الدرامي هذه التغريبة بمستوياتها الشديدة التركيب وبنائها ذي المسافة المستقيمة القصيرة المتعددة طوابق المعنى.

يحرص الروائي على تحديد «المكان» منذ الصفحة الأولى، قبل بداية التغريبة. والمؤلف يقدم لنا على الفور ثلاث شخصيات، احداها لـ «علي افندي» الموظف في المجلس القروي الذي يبرز في السياق كشخصية ملتبسة، ولكن مؤثرة في ترتيب الحوادث والدلالات. والشيخ سيد الحصري، صانع الحصر الذي تقرأ في بيته دلائل الخيرات وبردة الاباصيري. ثم عبد العزيز ابن اخ علي افندي الذي يتابع ما يحدث وما يقال، خاصة من عمّه، ولأنه يميل الى التفكير في كل ما يراه والتأمل في ما يسمع.

علي افندي هو الراوي الداخلي. وما سنعرفه عن محلة جياد هو صورتها في ذهن هذا الموظف. وسنلاحظ ان كلمة «العنف» ترددت ثلاث مرات في سطر واحد يقول: «وكانت أنفاس العنف تزلزل البلد ليل نهار، عنف يرن في (القرى؟) المجاورة، عنف لا تستطيع حتى الحكومة كبحه». وهو يشير الى مصدرين للعنف، أحدهما معلن هو انقسام البلد بين أسرتي المشرقي التي فازت بمنصب العمدة، وأسرة البيومي التي لم تفز. والمصدر الثاني لا يسميه، ولكننا نعرفه من الحادثة التي هاجم فيها الناس «شونة بنك التسليف» ـ مخزن غلال الحكومة ـ حين نقصت الاذره في الاسواق، فلم يعد أحد بعدها يذكر أين كان يقع هذا المخزن.

محلة الجياد اذن، فوق انها قرية «مدهشة» بنظافتها ونظامها وأناقتها الآ أنها قرية العنف. توصيف المكان يفضي بنا الى مستويين للقيمة، اولهما المستوى الخارجي، والثاني هو القيمة المعيارية: الفقر وصراع السلطة بين ◁

أخطر شهادة روائية لكاتب مصري مسلم تقول لنا إن أكثر حالات الاقتلاع التي يتعرض لها الأقباط ليست أكثر من قمع خارجي للجسد



عائلتين من طبقة واحدة. والراوي صاحب موقف في اسلوب الوصف، لأنه ببساطة صديق العمدة الحالي. يقول الراوي الاصلي ان علي أفندي «حسن الصلة بعمدة البلد، أي عمدة». صداقته لا تعني انحيازا بريئاً من المصلحة، ولكنها ليست صداقة هذا العمدة بالذات، وانما هي العلاقة بالسلطة التي يعمل في النهاية موظفا لديها. ولذلك فهو حين يقول عن أسرة البيومي المنافسة إنها «مشاكسة وشرسة» وحين يقول عن اسرة العمدة الحالي إنها تتكون من خمس وعشرين ألفاً من أصل أربعين ألفاً هم جملة سكان البلد، فاننا نقرأ هذا التقييم للأسرتين من وجهة نظر «موالاة» الموظف لرئيس البلد. ولكن التركيز على «العنف» كنمط سلوكي سائد في البلد، ينطلق من مكانة هذا الموظف الاجتماعية. انه لم يقل «الشغب» أو «الهوجة»، فلم يتكلم مع أو ضد، وإنما استخدم كلمة العنف الاقرب الى مستواه التعليمي والاجتماعي معاً حيث الخشية العريقة الاصول لدى هذا البرجوازي الصغير من أي «خلل» أو ما يسمى أحياناً بالفوضى.

يجب الا ننسى ان عبد العزيز صاحب العين المتأملة والاذن الصاحية قد سمع هذا التوصيف والتقييم من العم لقرية محلة الجياد أكثر من مرة في طفولته وصباه وبواكير شبابه، وان العم يجسد الاحداث بطريقة يكاد السامع يراها. أي انها محفورة في الذاكرة تستدعي ذاتها كأنها لوح محفوظ، مما يرجح أو يؤكد ان علي افندي متورط في رسم صورة ينتمي اليها. إنه يستدرك، بعد التركيز مباشرة على العنف في القرية، فيقول ان شعبة الاخوان المسلمين غيرت الأحوال، فالصورة التي رسخها في وعينا تنتسب فجأة الى «الماضي»، لأن الاخوان ألبسوا الشبان ملابس الجوّالة، وانقلب الصخب القديم الى هتاف «الله أكبر ولله الحمد». ظاهر الكلمات، وربما سطح الوعي أيضاً هو أن الاخوان المسلمين أنقذوا البلد من العنف. والباطن، ربما الراقد في اللاوعي هو أن مصادر العنف قد زادت واحداً من شأنه تنظيم العنف بعسكره الشباب «الجوالة» وتوحيد الحناجر بالهتاف الجماعي «الله اكبر ولله الحمد». والا فما معنى ان ينضم علي افندي الى «أهل الطريق» بدلاً من الشعبة، وأهل الطريق شيمتهم الانكسار والانتماء الى زمرة المساكين؟ هذا المعلن يكشف المسكوت عنه في وصف الاخوان المسلمين، هؤلاء الذين لم يختر الانتماء إليهم واختار نقيضهم، لأنه في اللاوعي يخشى العنف، وفي الوعي متدين متقرب الى السلطة.

عبد العزيز الراوي الداخلي هو الجسر غير المرئي بين الوعي واللاوعي، كأنه التعليق الدائم للكورس اليوناني القديم. هو «ابن الاخ» ولكنه «الآخر». لذلك يشعر بعد توصيف العم وتقييمه بأن «الأشياء تفقد حرارتها، تبرد، تموت، تصير تراباً». انه «ابن الأخ» ولكنه الأقرب الى الشيخ سيد الحصري. صورة الشيخ تترسب في مخيلتنا من جملة مواقفه وتعليقاته، ولكن الرسم الذي يقوم به عبد العزيز هو نقطة البدء: رجل سكوت، إذا تكلم همس، كلماته تسكن الحشايا. أما الرجل نفسه فيقول: «ان الله قسّم الأفعال، وخليق بالعبد ان يختار أقلها جلبة، حتى يكون سلام ولا يؤرق القلوب الفزع». إن أي توصيف ليس تشخيصاً لموضوع الوصف فقط، بل هو تشخيص لصاحب الوصف ايضاً.

الزمن حتى هذه اللحظة هو أي وقت وكل وقت، ولكنه زمان محلة الجياد، زماننا، وفي اطاره العام تبدأ التغريبة زمانها الخاص: «كانت ساعة عصرية» حين بدأ المعلم عوض الله وزوجته وطفلاه رحلة «الخروج». النسيم خارج البيت يمنح احساساً مسكراً يشبه النبيذ سارياً في العروق. هذا أول تشبيه قبطي. النبيذ في مصر يشربه الجميع من شرائح الطبقة الوسطى، ولكنه خصوصية قبطية بسبب «المناولة المقدسة» التي يتحول فيها النبيذ، بالسر الالهي الى دم المسيح. وربما هذا السبب نفسه يفضل الاقباط من مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية النبيذ في حياتهم العادية على غيره من الخمور. يختلف فقط نوع النبيذ باختلاف الشريحة الاجتماعية.

يترك المعلم عوض الله بعض الأواني النحاسية وفاء بالمتأخر من الايجار. وهذه عادة مصرية حين يصل الفقر بأحدهم درجة انعدام القدرة على الدفع، ان يسدد دينه مما يرى أنه ممكن الاستغناء عنه من حاجيات البيت.

لا يثير المشهد، والأسرة تبدأ خطوتها الاولى في طريق مجهول، أي استفسار من الجيران أو الجارات. ولكن الكاتب يهتم بما يعتمل في صدور الأسرة «المهاجرة». الشرود في الآفاق البعيدة، والزوجة تهمس: «لننشد كفراً مسيحياً يا عوض الله.. فيه كنيسة وراع صالح». انه احساس الفقر والمغايرة. اذا كان لا بد من الرحيل، فليكن الى «مكان» يشعرون فيه بالأمان. هكذا يفصح الكاتب عن الانتماء المقهور من قبل ان تقع أحداث القهر. المكان (المسيحي) هو البديل الكامن. وقد كان المعلم عوض الله منذ ثوان فقط يسكن في بيت (مسيحي) أي أن صاحبته الست جبونة مسيحية. وهذه هي المفارقة، فالخروج من هذا البيت لم يمنع «المغتربين» من نشدان «مكان» مسيحي آخر. وسنعرف لاحقاً أن الزوجة هي ابنة شماس، وأن عوض الله قد خطب «قُلّة» وهو يتردد الى الكنيسة. هذه اذن أسرة قبطية تقليدية يتوقف حدود وعيها المسيحي على أبواب الطقوس، وليس الأفكار. حين يجيب عوض الله على همس زوجته: «سيرعانا المسيح» فانها تبادر برسم علامة الصليب، أما هو الذي بدأ يشعر بالنسيم يتحول به من طعم النبيذ الى مذاق الدمع المالح فانه يغمغم ببقايا الصلاة الربانية: «ابانا الذي في السموات» التي يختار منها الكاتب.. «ولا تدخلنا في تجربة.. ونجنا من الشرير». وهي المقدمة التي تنتهي بالدخول في كبرى التجارب والمواجهة العظمى للشر الاكبر.

وكان المعلم عوض الله في غاية الوضوح. إنه يترك المدينة بعد ان ضاق الرزق، سعياً وراء الفرج الذي قد يعثر عليه في الريف.

لغة الكاتب في ذلك هي أحد وجوه الصراع بين الداخل والخارج، بين الذات والعالم، بين اللاوعي الفردي والوعي الجمعي. لذلك ينتقط المفردات من اطار مرجعي محدد هو المستوى الثقافي أو التعليمي للأفراد في يومياتهم العادية والمألوفة حين يتعلق الأمر بالتوصيف الخارجي. ولكنه يعيد صياغة هذه المفردات حين ترتبط بالشهوات الداخلية المكبوتة. وهو يربط بين المستويين في توجيه الخطاب الروائي الى البيئة العقلية المراد الاحتكاك بها واثارتها. اطار مرجعي من ثلاث دوائر تحدد سلفاً حركة الشخصيات والمواقف.

في لحظة التقاطع بين الخطوة الثانية للمعلم عوض الله، والتي وصل فيها بين القرى الى محلة الجياد، يلتقي علي افندي في أثناء خروجه اليومي المعتاد بعد صلاة العصر، المعلم عوض الله وأسرته الصغيرة «ولما اقترب منها عرف من الوجوه أنهم ناس من القبط، وأكد ظنه وشم الصليب على المعاصم، لم يقرئهم السلام، انما حياهم قائلاً: نهاركم سعيد». هذه لغة الدائرة الأولى في الاطار المرجعي الثابت الدلالة، ويزداد استدلالاً على الواقع الروائي، فيضيف المزيد من الوصف الداخلي. يتم اللقاء الأول مع محلة الجياد من خلال علي افندي الذي سبق ان تعرفنا عليه وعليها من خلال حديثه المستمر عنها في زيارته للأهل بالمدينة. لم يختر المؤلف أية شخصية أخرى واضحة ومستقيمة لتدشين هذا اللقاء الأول بين المعلم عوض الله ومحلة الجياد، قرية «العنف». لم يختر شاباً من شباب الاخوان، ولم يختر الشيخ سيد الحصري، فهو يتعمد اختيار الشخصية الملتبسة التي تخشى العنف وتظاهر السلطان، ذلك الموظف المغترب ايضاً، على نحو مختلف أشد الاختلاف عن اغتراب المعلم عوض الله. هذا الموظف الذي يختزن تراثا هائلاً من أجهزة الدولة ازاء «القبطي» عرف، يقول الروائي بشجاعة إنه عرف ديانة هذه الأسرة من «وجوه» أعضائها. ثم تأكد له الظن من وشم الصليب في المعاصم. وإذا كان الوشم يرسخ الاعتراف بالانتماء، فان هذا الاعتراف قد يحمل تاريخاً سلبياً حين فرض الحاكم بأمر الله الفاطمي على الاقباط هذا الوشم. وقد يحمل تاريخا معاكساً في مرحلة تالية

يعرفون ديانة الناس من النظر الى وجوههم والله قسم الأفعال وخليق بالعبد أن يختار أقلها جلبة



استدعت الاعلان عن الهوية الدينية بقصد المواجهة. ولكنها في الحالين تشير الى القمع سواء كان الأمر استسلاماً له أو مقاومة. غير ان الوشم يعني كذلك وقوف أصحابه عند حدود «الطقس» الذي يشترك فيه جميع المصريين وغيرهم برسوم مختلفة انتهت ايامها بالنسبة الى البعض ولم تنته بالنسبة الى الكثيرين. ولكن حدود الطقس في جميع الاحوال تنفي حدود الوعي بالدلالة المكبوتة في الوشم. ولذلك تستمر في الرواية كرمز خارجي الى قبطية هذه الاسرة. يعري عبد الحكيم قاسم التباس شخصية علي أفندي من المفارقة.. فهو ينضوي تحت لواء «النمط» البرجوازي الصغير (البعيد كلياً عن تصورات الطبقات الشعبية، أو البرجوازية المتوسطة والكبيرة) الذي يرى للاقباط وجوهاً مختلفة عن وجوه المسلمين، وهو يخفي بذلك شعوراً باطنياً بأنه «عنصر» أو «عرق» مختلف (ربما كان العنصر أو العرق العربي). وهذا النمط الاجتماعي ـ الثقافي هو الذي أشاع المصطلح القائل بأن مصر تتكون من «عنصريّ الأمة». ومن اللافت للانتباه ان هذا النمط له نظيره المتطابق معه تماماً لدى الشريحة البرجوازية الصغيرة من الأقباط الذين يرون في انفسهم «أصل مصر»، مما يعني الموافقة الضمنية على أن «الآخرين» من المسلمين عنصر أو عرق مختلف. وهذه كلها أضاليل ايديولوجية وأوهام سياسية غرستها عوامل عديدة وتبنتها البرجوازية الصغيرة الشديدة البلبلة والكثيرة الهواجس والعظيمة الالتباس.

علي أفندي هذا الذي لم يقريء المعلم عوض الله واسرته السلام، بل قال لهم «نهاركم سعيد» احتراماً لمعجمهم هو نفسه الذي سيستضيفهم في بيته ويلعب معهم دور يهوذا في وقت واحد. كانت الاسرة الصغيرة متعبة وجائعة، ولكنهما حين سمعا الدعوة شعر عوض الله وفلة أنهما «يتداخلان في نفسيهما». هذا هو معجم الدائرة الثانية للاطار المرجعي. وحين وصل الجميع الى بيت علي افندي تتباين المواقف حول الطعام. الطفلة تقول: «انا جوعانة» وأمها تقول في صوت مرتعش: «ليتنا نخرج من هنا»، وأما عوض الله فيقول لها «خائفا» ـ هكذا يستخدم الروائي مفردات الايحاء الذي يفكك منطق الجواب التالي ـ : «لا بد ان نأكل شيئاً أيضاً.. لا بد ان نأكل». وكأنه طعام الخطيئة الذي لا مفر من تناوله.

وستظل فلّة ـ كعبد العزيز ابن اخ علي افندي ـ عيناً داخلية ترى ما لا يُرى أشبه بالضمير الثاوي في أعماق الجميع، يستيقظ نادراً وينام في أغلب الاحيان، ولكنه لا يموت ابداً.

وإذا كنا قد عرفنا «عنوان» الاخوان المسلمين من علي افندي، وكذلك عنوان «العمدة» أو سلطة البلد، فاننا سندلف الى التفاصيل بالحركة التبادلية ذاتها التي ألفناها من قبل بين عوض الله وعلي افندي، ولكنها ستصبح الآن بين «الاخوان» والعمدة. ويبقى علي أفندي نقطة تقاطع بين الجميع.

وسنعرف من عبد العزيز ـ وليس ذلك مصادفة ـ أن «الأخ طلعت» مسؤول شعبة الاخوان في محلة الجياد هو شاب دميم الخلقة كذوب ينسب نفسه زوراً الى أسرة العمدة. ولكنه مع ذلك أصبح أمرا واقعاً في البلدة حتى انه كان أول من أحاطه علي افندي علماً بوجود رجل قبطي وأسرته في داره، ودعاه الى مكتبه لبحث الأمر، فقال طلعت: «علينا أن نبرّ بأهل الذمة.. ونستألف قلوبهم للاسلام». ومن ناحية أخرى فقد أخذ علي افندي الأخ طلعت الى العمدة لاستئذانه في استئجار دار فكيهة لهذا القبطي وأسرته. وكان الكاتب حريصاً على ان يربط بين المجلس القروي ودوّار العمودية بشخصيتين، أولاهما بالطبع علي أفندي. أما الشخصية الأخرى الثانوية جداً فهي أبو عساكر الذي يعمل في المجلس حارساً لكنه يأكل فول البغال. فاطمة ابنته تعمل خادمة في دوّار العمدة. وهي التي تكشف لنا عجزه الجنسي وهجر زوجته له وادمانه الشراب.

بعد ليلة خائبة المسعى مع فاطمة، يصل علي أفندي والاخ طلعت، وكأننا في حضرة العمدة بين السلطة والسلطة البديلة وبينهما الموظف صديق



مزاعم الأقباط
أنهم أصل مصر
وأن المسلمين
عنصر أو عرق
مختلف
هي
أضاليل أيديولوجية
وأوهام سياسية

الاثنتين. يوافق العمدة على الطلب، فيعطيهما الدار، ولكنه يحدث نفسه: «قبطي صانع شماسي.. رجل من أهل الذمة يُراد تأليف قلبه للاسلام.. الشعبة والمجلس القروي والبلدة جميعاً.. أي فأر سقط من السقف.. يلهون به حتى ينفث الدم من انفه.. أو يلبسونه رداء الجوّالة ويسوقونه عاري الكتفين.. هاتفاً الله اكبر».

لا يشك القاريء في أن هذه الفقرة ليست صادرة عن احدى الدوائر الثلاث للاطار المرجعي، ولكنها تعليق الكاتب نفسه الذي كان اكثر نجاحاً لو أنه اكتفى بايحاء العجز الجنسي عند العمدة، فهو يرادف العجز والخوف من الاخوان واهل البلد. ولم يكن محتاجاً الى هذه «النبوءة» التي تكشف الستار عما سيجري من دون الحاجة الى ذلك، بل لعلها أفسدت قليلا تدفق وعفوية شخصية العمدة، وأيضاً توهج وديناميه الحركة الروائية ذاتها.

اذا كان البناء الروائي ـ كما نفترض ـ يتكوّن من وجهين متقابلين، بالرغم من الخط القصير المستقيم للتغريبة بين «الخروج» والموت، فان ذلك يعني ان النظام الدلالي يتركب قصديا من التكوين الدرامي لجملة العلاقات داخل الرواية في ناحية، والتشكيل المعياري للقيم في ناحية اخرى. وليست نقاط التقاطع او التماس بين الناحيتين الاّ محطات الانطلاق لتحريك المعاني في خضم «تطور» الاحداث. ولذلك كانت شخصية علي افندي وستظل المحور الرئيسي للتقاطعات بين مختلف البنى، تماماً كوظيفته في الحياة، موظف في المجلس القروي وثيق الصلة بسلطة العمدة وسلطة الاخوان في وقت واحد.

وليس العمدة أو شباب الاخوان أو عبد العزيز او الشيخ الحصري أو فلّة من الشخصيات المحورية في الرواية، بل هم أقرب الى مفهوم العلاقات البنائية داخلها، يربطون الدوائر الثلاث للاطار المرجعي، ومستويات المعنى، ومجموعة القيم المعيارية في النظام الدلالي.

أما علي افندي والمعلم عوض الله، فهما جدران البناء وقاعدته واساساته، أحدهما المسيح والآخر يهوذا. انه لم يضف منذ البداية مصدراً ثالثاً للعنف، غير النقر وصراع السلطة. لم يضف الاخوان المسلمين. أخيراً جداً ـ وكان الوقت قد فات ـ اعترف: «لقد أسلمنا الرجل». وهو اعتراف بالمدلول الاستنفاذي للنفس، لأنه ادلى به أمام الشيخ سيد الحصري فقط. هذا الشيخ الأقرب الى الصمت والأبعد عن ايديولوجية العنف، راح يضم نفسه الى المعترف كأنه من أهل الخطيئة، ولو «بالمعرفة».

الوجه الآخر للبناء الروائي، هو اللاوعي، أو الاحشاء العميقة الغور.. فما جرى حتى موافقة العمدة ـ العاجزة ـ على تسليم دار فكيهة ليسكن فيها المعلم عوض الله وأسرته، هو الوجه الأول، الظاهري، الذي يوحي بالمنطق والاتساق وما يشبه الحتمية. ها هي السلطة البديلة ـ شعبة الاخوان ـ قررت، وها هي السلطة الفعلية وافقت ضمنياً، وها هي الدولة ـ المجلس القروي ـ قد انحازت، فلا مكان للشارع سوى الشارع من دار فكيهة الى الجامع. هذا هو الوجه العلوي لما يجري وكأنه لا راد له. إنه «القدر» العاتي لا يرحم.

ولكن الوجه السفلي كان يقول شيئاً آخر، هامساً غامضاً بطيء الايقاع. كان شباب الاخوان قد تركوا في بيته الجديد كل انواع الاسلحة: المصحف مفتوحاً على الآية التي تقول «وإذا قال الله يا عيسى بن مريم أأنت قلت للناس اتخذوني وأمي الهين من دون الله، قال سبحانك، ما يكون لي ان أقول ما ليس لي بحق، ان كنت قلته فقد علمته، تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك انك علاّم الغيوب، ما قلت لهم الاّ ما امرتني به..» ولم يستطع عوض الله ان يكمل، بل انهمرت دموعه وهو يتمتم: «يا يسوع المسيح.. يا بن الله.. تمجد اسمك». ذروة التناقض بين المعلن والمكبوت، يصل بانتزاع الضمير الى مفترق الطرق. المشهد هو اقتراح من الوجه العلوي الظاهر فوق السطح للاتصال بالوجه السفلي الكامن خلف ◁

◁ الظواهر وتحت الجلد. وهو يتخذ بعداً فيزيقياً مباغتاً. ويعود الراوي الاصلي ليصوغ أربع عبارات، تقول ان «المعلم عوض الله لا ينام الليل، ينتابه شيء كالاغماء وتهجم عليه الكوابيس والاحلام المرعبة. يفتح عينيه مما يشبه الموت ثم يعود يغمضهما»، «انه يزداد هزالاً كل يوم، ويزداد وجهه امتقاعاً وتتسع مقلتا عينيه». الكابوس في الحلم، والموت في الواقع، اذا هرب من الكابوس يواجه الموت، لذلك يغمض عينيه ويرتضي الكابوس. يصبح الموت هو «الواقع» الذي يرفض ان يفيق عليه. الموت ينتظر مجرد فتح العينين. وبينما كان المتوقع في دفء البيت الجديد والطعام، أن ينتعش المعلم عوض الله، وأن يسترد قواه التي خارت من الجوع، فانه على النقيض يزداد هزاله، متهيئا للموت.

أما فلّة زوجته فهي تدرك المعنى «وتضوي كمداً» وهو يدرك أساها و«يبكي قلبه» ويتذكر الأيام منذ أن رآها جالسة أمام دار والدها شماس الكنيسة. والعبارة الثالثة تقول على لسان الراوي، ولكن بقلب عوض الله «ما هم فيه الآن شيء غريب لم يحسب له ابداً حساباً». ويتذكر وجه أبيه على فراش الموت ويهمس (الصراخ المكبوت): «يا يسوع المسيح.. يا بن الله.. خلصنا» أو لعله يكرر كلمات المسيح نفسه «ان شئت ان تعبر عني هذه الكأس».

المعلم عوض الله اذن طوال الفترة التي أسميها «الوجه الأول» للطريق المستقيم من الخروج الى الآن، كان يموت في وجهه الثاني. موكب «الاقتلاع» يمضي في الطريق الى المحكمة الشرعية. الجموع الحاشدة على الجانبين. كان علي أفندي أول من أطلق «المهدي» على المعلم عوض الله. عبد العزيز يرى المعلم مريضاً، ولكن الأخ طلعت يرى الايمان أضاء وجهه. عبد العزيز لا يتردد «أحقاً؟ إن هذا امر عجيب». عبد العزيز «ينقبض قلبه» لمرأى الزوجة والطفلين. عبد العزيز يسأل «أخاً» من الشباب:

ـ هل ساهمت في هداية هذا الرجل الى الاسلام؟

● كلنا شارك في هذا.

ـ هل كان الامر شاقاً؟

● اننا لم يغمض لنا جفن منذ حلّ الرجل ببلدنا وحتى هذا الصبح.

ـ هذا مثير.

● سنقيم بالمناسبة مؤتمراً دينياً كبيراً في البلد وسندعو اليه الأخ سعيد وكل الشُعب المجاورة لنا.

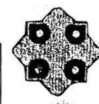
ـ هذا عظيم.

● نعم يا اخي، الاسلام يتقدم، وذلك بعض فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى.

ـ آه.. أما المزقون الحائرون فلا يتقدم بفضلهم شيء.

ـ ما هذا؟ لم أفهم شيئاً.

قبض عبد العزيز على يد علي افندي، وهو منقبض القلب. يشعر بضيق النفس. يصافح المعلم الذي أصبح زائغ العينين. عبد العزيز يشعر بالاختناق، يقول في نفسه «إن هذا يجب ان يوقف» ويصيح في داخله «إن عليّ أن أتدخل وأن أوقف هذا بنفسي». ثم يغمض عينيه ويتحدث بصوت عالٍ: «ما ابشع ان نصل الى المعرفة متأخرين، بعد ان تكون الأشياء قد فسدت وشاهت، ما أبشع هذا وما أمرّ ندمي». ويختفي عبد العزيز تماماً من النص. لا يظهر بعد ذلك أبداً. إنه الأصغر سناً من الجميع، وابن اخ علي افندي الذي يرى من الآن فصاعداً انه أسلم المعلم عوض الله الى الموت. كلاهما ليسا من الاخوان، ولكن الاكبر، الموظف، قام بعملية التسليم، والأصغر يندم لأنه لم يستطع ان يفعل شيئاً في الوقت المناسب. الأصغر لا يشعر به سوى القليلين. انه حاضر على نحو ما داخل الاقلية، ولكنه خارج الاكثرية الساحقة. خارج الوعي الزائف والذين يعيدون انتاجه وضحاياه على السواء. وهو وحده الذي يرى الوجه السفلي للطريق، وحده يرى موت المعلم عوض الله.



«ما أبشع أن نصل الى المعرفة متأخرين بعد أن تكون الأشياء قد فسدت وشاهت»

علي أفندي العم لا يرى شيئاً، ولكنه مضطرب النفس. وللمرة الاولى يشير في اضطرابه الى المصدر الثالث للعنف «أنفاس البلد تأتي اليه زاخرة بصخب وعنف لا حدود له». لم يعد صراع العمودية والفقر المصدرين الوحيدين للعنف، وانما هناك «هؤلاء» ايضاً. وفجأة ينطق السؤال من بين شفتيه كأنه ينفجر «ماذا جرى؟». بدأت محاورات الشعور بالاثم. يزفر من احشائه السؤال: «اهذا فرّ عبد العزيز؟». وأخيراً جداً يسأل نفسه بوضوح لا غشاوة عليه: «ترى، هل اسلم ضيفه؟». ينعكس الجواب في مرآة الشيخ سيد الحصري «هذا الصخب ينفي الحكمة عن القراءة، وهذا العنف فيه مظنه الاكراه». قال علي افندي يائساً:

ـ لم يكره الرجل، اختار الاسلام طواعية.

تهدج صوت الشيخ سيد الحصري وهو يقول:

● نعم في هذه المواضع أجد الاكراه، وأجد في الناس ناساً ضعافاً يقعون في العذاب.

ثم حلّ الصمت، وأطرق الاخوان ناكسين ومكبر الصوت فوق رؤوسهم، وكان الامر اكثر مما يحتمل علي افندي، وكان عليه ان يقول شيئاً:

ـ ان الرجل يا شيخ سيد لم يكره على فاحشة.. لقد عرف طريقه الى الله.

وصمت الشيخ سيد متحيراً ثم قال متردداً:

● طريقه.. لا ادري ان كان طريقه.

ذُعر علي افندي:

ـ لا تدري.. يا شيخ سيد؟

أجاب الشيخ سيد حاسماً مرة اخرى:

● نعم لا أدري، انما أجد سكة العبد للصلاح في رب يعرفه ويرتضيه ويحبه، نعم رب يعرفه ويرتضيه ويحبه.

ارتعد جسم علي افندي، قال لاهثاً:

ـ أوتتعدد الارباب يا شيخ سيد؟

ورد الشيخ سيد الحصري غير مؤرق ولا منزعج:

● لا اله الا الله الحق.

وردد التوحيد كله الاخوان وعلى وجوههم حيرة مؤلمة، والح علي افندي:

ـ اذن؟

هز الشيخ سيد الحصري رأسه بأناة وأجابَ خجلا كطفل:

● انما انا عبد صانع حصر ضعيف، وأنا لا أدري، فلنقرأ الفاتحة ان ينير الله بصائرنا يا اخوان، فقد تشابهت الاشياء.

... وكان على الجمع ان ينفرط، يحمل كل واحد حظه من كآبة المساء». وحين آب علي أفندي الى غرفة نومه لم يغمض له جفن و«سرت برودة الخوف في عظامه». وفي هذا الوقت تماماً تمددت فاطمة فوق جسد العمدة العاري الذي كان يشعر في قاع اليأس براحة الموت.

حوار عبد العزيز السابق مع الاخ الشاب يعادل حوار الشيخ الحصري مع العم علي افندي. وهي معادلة التناظر التي تجعل من الشيخ المسن امتداداً لوعي الصبي. وكان الحوار الفعلي يدور بين عبد العزيز وعمه. ولكن الكاتب أخفى عبد العزيز، لان الوقت كان قد فات من جهة، ولان مواجهة العم كانت تقتضي البديل الذي رُدّت بضاعته إليه. فالشيخ سيد هو «معلم» عبد العزيز الصامت، أي انه على نحو ما هو «الاصل»، فاذا كان الأصغر قد استوى «ضميراً» ناضجاً يترك الأخ الشاب في حواره معه حائراً، فان الاصل الذي يعادله، يقدر على مواجهة العم الأكثر حيرة. الحواران كلاهما بحث عن نقطة التقاطع الاخيرة بين وجهي الطريق المستقيم من الخروج الى الموت. انهما ايضاً الجسر بين الوعي الزائف والوعي الكاشف في المواجهة المزدوجة (المتوازية) لرحلة الموت الاخير. الموت الفيزيقي الذي يفتدي موت الروح، كما يراه عبد العزيز وسيد الحصري.

او هو الموت الفيزيقي فحسب كما تراه العيون الزجاجية. يتدخل التضمين الذي يحذق الروائي في اختياره من الانجيل ليضعه بين شفتي المسيح الجديد في طريقه الى الصليب: «ايها الأب، قد اتت الساعة، مجد ابنك، ليمجدك ابنك ايضاً». لم يسمع احد شيئاً، بل كانوا يرون الزبد حول الفم والاحمرار في العينين. لم يسمعوا القداس الجنائزي ولم يروا الاشرطة السوداء والمصلون ينتحبون. وبدأ المعلم عوض الله ايضاً لا يسمع «السلام عليكم يا مهدي»، وانما «هوذا الساعة قد اقتربت وابن الانسان يسلّم الى أيدي الطغاة»، والكنيسة في المخيلة تنوح والزوجة معصوبة بالسواد. وفجأة أحد شباب الاخوان يهمس مرعوباً: «ان الرجل مريض». «انه في الحقيقة يموت». ولكن الاخ طلعت يمتص «لعابه الدامي» وهو يحسم الأمر: «لا بد أولا ان يتم الاستعراض». وتتجاوب أصداء الكنيسة وصور القديسين ببكاء مرّ. وحين يضعون العمامة على رأسه يرن الصوت في الأعماق: «وضفر العسكر اكليلاً من الشوك ووضعوه على رأسه وألبسوه ثوب ارجوان». ثم ارتفق ذراعه اثنان وسط الجموع «ثم ان الجند والقائد وخدام اليهود قبضوا على يسوع ومضوا به».

وكان المعلم عوض الله الآن يرفع يده الى الشعب الباكي المحيط به في رأسه قائلا: «السلام لكم» كما كانت تحية المسيح. وكانت «قبضة خوف غامض» تعصر قلب العمدة الذي يتمنى ألا تغيب فاطمة عن عينه لحظة «لكن هيهات» يعلق الكاتب، فالخوف يعصر قلبه «وهذا الصخب يكاد ايقاعه يقلقل البلد من جذورها». السلطة الفعلية العاجزة عن الفعل، تخشى الايقاع الصاخب للسلطة البديلة التي شاءت ان تستعرض كل قوتها، فيشرب العمدة كؤوساً كثيرة حتى ليخيل اليه ان السلطة البديلة في طريقها اليه لاقتلاعه في وقت واحد مع اقتلاع المعلم عوض الله من الجذور المادية للأول، والجذور الروحية للثاني «أي حريق ضخم أو وباء هائل او مقتلة عظيمة أو زلزال مدمر» يهمس العمدة لنفسه، وراحت دموعه تنسكب بسخاء كلما اقترب الموكب من داره و«هل يزفونني هكذا؟ مقلوباً على حمار؟ أنا وفاطمة؟ وزوجتي الحاجة قدّام الزفة، تمسك بمكبر الصوت وتجلجل بعاري؟». ثم ابتلع دموعه وفتح عينه وقال بصوت واضح هادىء: «عندئذ سأكون هادئاً شامخاً مثل هذا القبطي». وعاد يشرب فلا يرتوي.



هذه السلطة «القائمة»، كم مسافة تبتعد بها عن الفعل؟ المسافة الاولى يقطعها عبد العزيز، الضمير المختفي طالما أن المعرفة جاءت متأخرة، كان يجب ان يوقف المشهد بأكمله، وبنفسه، ولما لم يستطع كان الحوار بينه وبين «الأخ الشاب». والمسافة الثانية يقطعها الشيخ سيد الحصري الذي يكمل اعتراف الحوار الاول بأن «الكل قد شارك» في تأكيد خصوصية الخطيئة التي سلمها علي أفندي «لقد أسلمنا الرجل، اسلمنا ضيفنا» الى المصدر الثالث لعنف محلة الجياد. والمسافة الثالثة يقطعها علي افندي، عم عبد العزيز وصديق الحصري والأقرب الى العمدة. تضيق المسافة بين الحوار والآخر، بين الشخصية والاخرى، حتى تصبح المسافة الثالثة، الأبعد عن عبد العزيز والأقرب الى العمدة، فالعم يكتشف نفسه «يهوذا» في وقت واحد مع الارادة الهائلة لممثل السلطة في الغياب. الارادة ونقيضها. الارادة المسلوبة العاجزة عن الحضور. هكذا يلتقي عبد العزيز في النهاية ـ الغائب في المكان، بالعمدة الغائب في الزمان. كلاهما لا يواجهان نهاية الموكب. لم يعد الشيخ سيد قادراً على ان يرى أو يسمع علي افندي. الضجة تجسدت حاجزاً يحول دون التواصل. يدمدم الحزن في كلمات الشيخ الحصري: «اليوم لا تصلي البلد، تقيم مندبة هائلة لسبب لا يعلمه الا الله». تستمر المفردات في استحضار عبد العزيز في كلمات الشيخ «هذه الضجة تنفي عن الصلاة حكمة العبادة، وما انا بالذي يشارك فيها». تأوهات علي افندي الموجعة لا تصمد امام قرار الحصري «سأخرج.. سأنشد بلداً آخر». يقتتل الحوار:

ـ انني يا شيخ سيد واقع في العذاب، انني يا شيخ سيد قد أسلمت ضيفي، ولو انني صليت الدهر فلن يغفر لي الله ذنبي.

● نعم.. نعم.. لقد أسلمنا الرجل، كلنا فعل هذا يا علي افندي.

ـ آه.

● أسلمنا هم الرجل، والآن لا قبل لنا بهياجهم العظيم».

تنعدم المسافات بين عبد العزيز والشيخ سيد وعلي افندي والعمدة، بالغياب ـ الفرار من هذه «الخطيئة الجماعية». ولكن الخط المستقيم لتغريبة المعلم عوض الله، أو «طريق الآلام» لا ينتهي بالموت ـ التطهير الارسطي، ولا بالموت ـ الفداء المسيحي، وإنما بالموت الذي يورث العقاب للآخر. لقد هربت تجليات الضمير الثاوي في الأعماق، واتحد الوجهان في نهاية الخط المستقيم للطريق، هناك عند الجلجثة. ما أن يصل المعلم عوض الله الى باب المسجد، محاطا بالجوالة وجنون الكثافة البشرية وعاصفة الغبار الحارق من لهب الشمس التي دقت اسياخها المحماة في رأس الرجل، حتى سقط عند باب المسجد منكفئاً على وجهه، وانطلقت صيحة «لقد مات المهدي».

الموت الفيزيقي يفتدي الموت الآخر، والموت الآخر الذي لا يفتديه أحد، يرثه الآخرون الذين اعدوا المحرقة وضفروا اكليل الشوك، واقترعوا على الثياب، ودقوا المسامير في اليدين والقدمين على خشبة الصليب. فلقد مات عوض الله فوق الصليب، وأضحى المسجد شاهداً، حين تسللت فلة بين الجموع بسرعة خاطفة «أخذته على صدرها، وفي لحظة كانما غرق هدير الجماهير في بئر ليس له قاع، صمت يطن بعمق والناس ترى فلة تأخذ المعلم الى صدرها وتصلي بحرق: باسم الرب يسوع المسيح. وترسم على صدرها علامة الصليب».

وتنتهي أخطر شهادة روائية لكاتب مصري مسلم يقول لنا بصوت جهير إن عشرات الالوف من حالات الاقتلاع التي يتعرض لها الاقباط لأسباب عديدة، ليست أكثر من قمع خارجي للجسد، حتى عندما تكون النهايات الفردية مغايرة لهذه النهاية «النموذجية» التي احتفظت بحرارة التفرد العفوي في وقت واحد مع اكتساب البناء الروائي صفة الشمول وتعميم الدلالة.

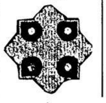
هذا الشمول الذي يرافق الخط المستقيم للتغريبة كبنية روائية هي «الطريق» من الفقر الذي كان الى الموت الذي سيكون، هو نفسه سفر الخروج من التكوين الذي كان الى الجلجلة التي ستكون.

وليس من فرح للقيامة من بين الأموات، لأن أيام الموت لم تعد ثلاثة كما كان التفاؤل يحمل لنا البشارة.

الروائي يفصح النص من داخله، لا يقيم وزناً للواقع الجزئي التراكمي كاطار مرجعي. هذه الرواية «يقع» عكسها تماماً اذا شئنا التسجيل، ولكنها الواقعة الوحيدة الصحيحة اذا شئنا التخييل.



لم يوفق الكاتب حين صور الاخوان المسلمين مرضى الشذوذ الخلقي والنفسي والجنسي تفسيرا للعنف وتبريراً له



لعل الرغبة اليقظة لدى عبد الحكيم قاسم في استخلاص مادة الشمول والتعميم قد أوقعته في الكاريكاتير الفظ حين صوّر الاخوان المسلمين باعتبارهم مرضى بالشذوذ الخلقي والنفسي والجنسي تفسيراً وتبريراً للعنف. وهي أمراض قد تصيب غيرهم ايضاً، ولكن تركيزها على «ممثلي» الاخوان كأنهم انماط قابلة للتعميم وتسوق الأحداث من مقدماتها المحسوبة سلفاً الى النتائج المضمرة في سياقها، يضعف من القدرة الروائية على الايحاء بالتصديق.

ولكن «القبطي» يتنفس في هذا العمل للمرة الأولى، يستبطن الكاتب داخله كما لم يحدث في أية رواية مصرية من قبل، ولا يعزله عن مختلف المؤثرات، فهو ليس كائناً محبوساً في بيت من زجاج، وانما هو كائن حي في مجتمع مسلم. غير ان المنظور الذي يرسمه الروائي بدقة الالوان والخطوط والاضواء والظلال (في اختيار المفردات وتركيب الفقرات وتركيب الشخصية والحدث والموقف) هو المجتمع الوطني المصري وشخصيته التاريخية غير المنقسمة على ذاتها □



اعتدال عثمـان

ترابها زعفران

«ترابها زعفران»
نصوص
ادوار الخراط
دار المستقبل العربي ـ القاهرة ـ ١٩٨٦

■ كلما صدر لادوار الخراط عمل جديد اشعر أن الزمن يتوقف ريثما تنتهي القراءة. إن العالم الذي يقدمه في رواياته وقصصه عالم زاخر غامر مختلج مفجر للاسئلة ومثير ايضا للقلق والحيرة. إنه ذلك النوع من القلق والحيرة الباعث على النشاط الذهني. ان القارىء يجد نفسه مدفوعا الى طرح مألوف عاداته في القراءة ومألوف مفاهيمه للكتابة، ويصبح أشد ما يكون تيقظا من اجل التقاط التحولات الدقيقة والفروق الرهيفة بين حالة واخرى من حالات الكتابة وطرق التقنية في النص.

لكن لماذا تفجر بعض النصوص قلقا واسئلة من هذا النوع دون نصوص غيرها؟

قد نجد اجابة عن هذا السؤال في مناقشة مفهوم الكتابة لدى كاتب كبير مثل ادوار الخراط.

ان النظرة الاولى تدلنا على ان النص لم يعد انعكاسا مباشرا للواقع، يقدم صورة كتابية حرفية لحقبة ما، على نحو ما تسجل عدسة الكاميرا منظرا بعينه. كما ان النص ليس بناء لغويا يكشف فحسب عن بنى فكرية وايديولوجية في الواقع. صحيح انه كذلك في بعض جوانبه لكنه يتضمن بالاضافة الى ذلك جوانب تدخل الصنعة الفنية في تشكيلها.

وقد تقترب الصنعة الادبية في نص ما من مجالات فنية اخرى كالموسيقى السيمفونية أو الفنون التشكيلية الحديثة على سبيل المثال وان اختلفت الاداة في كل من هذه الفنون، فيلجأ الكاتب، على نحو ما يفعل المؤلف الموسيقي، الى استخدام مصاحبات صوتية متعددة، تؤدي في آن واحد، يحكمها التجانس الهارموني. وقد يعمد الكاتب الى استعارة خصيصة من خصائص الفن التشكيلي، فيعيد صياغة معطيات الواقع، ويضفي عليها من الخيال المبدع ما يغير من أبعاد نسبها الحقيقية، فيقدم عناصر منها، ويؤخر عناصر غيرها، ويبرز عن طريق الاضاءة او الصياغة اللغوية، أجزاء على حين تتوارى اجزاء اخرى في درجات الظل، بما يحقق منطقا كتابيا أو تشكيليا خاصا لا يتطابق بالضرورة مع منطق الواقع، وانما تشكل الكتابة في هذه الحالة بناء يتوازى مع الواقع توازيا ديناميكيا. أعني بهذا وجود حركة تفاعل مستمر بين الواقع والنص اذ يتأثر الكاتب بالواقع لكنه لا يقدمه كما هو وإنما يطمح الى اعادة تشكيله وبنائه من اجل طموح اعمق يتمثل في التأثير في هذا الواقع نفسه.

وإذا اتفقنا على أن الكتابة لم تعد نصا لغويا يحيل الى الواقع كما هو فهي بالاحرى لا تحيل الى عالم مغلق الدلالة مرجعه الأول والأخير ما يدور في ذهن المؤلف. وإذا لم تكن الكتابة هذا ولا ذاك فماذا تكون اذن؟

سوف أقترح مدخلا آخر يتعامل مع النص بوصفه نصا مفتوحا على دلالات متعددة، دائبة التحول، حافلة بالاحتمالات غير المتوقعة كالحياة نفسها. ودافعي الى اختيار هذا المدخل حقيقة بسيطة جدا تؤكدها، في حقيقة الأمر، ان القراءة التي أقدمها الآن لا شك تختلف عن قراءات اخرى. ونص كهذا يحتمل اكثر من قراءة كما يحتمل عددا من الاضاءات والتعقيبات، ان نصا كهذا لا تستنفده هذه القراءات كلها، لابد ان يكون محققا لمراتب فنية عالية ولثراء أدبي بالغ.

اننا اذن امام عمل مركب تتقاطع مكوناته وتتشابك بصورة تخرج عن مألوف الكتابة البسيطة السهلة. ومن ثم فان مثل هذا العمل يفرض طريقة في التلقي تختلف بدورها عن طريق التلقي المعتادة على نحو ما ذكرته منذ قليل. انك تجد نفسك مشاركا في العملية الابداعية ذاتها حين تتوقف لتتساءل عن كيفية الربط بين الشفرات الدلالية والجمالية في النص من جانب والواقع الذي يتناوله العمل من جانب آخر، أو انك تتساءل عن الفرق بين ما تعرف عن اسكندرية العشرينيات والثلاثينيات والاربعينيات وأوائل الخمسينيات والاسكندرية النصية التي تكتشفها مع الكاتب من جديد، فتجد في الاخيرة شيئا من «المدينة الرخامية البيضاء الزرقاء»، التي نعرفها، وشيئا من التاريخ المكتوب منه، وغير المكتوب، كذلك نجد فيها ايضا وقد القلب وشطح الخيال وصنعة الفن ونسيج محارة يكن ذلك الاكتشاف المدهش حين تعثر على لؤلؤة الفن الرفيع.

واذا توقفت لتتسأل عن الكيفية فانت متلبس بالمشاركة في العملية الابداعية، وما دمت مشاركا في انتاج النص فلا بد من ان تتساءل معي عما اذا كان منظور الكتابة قد تغير لدى المؤلف نفسه على نحو اقتضى تغير موقع القارىء من متلق سلبي الى مشارك ايجابي.

وما دمت انا قد بادرت بطرح السؤال فلأقدم اجابة عليه.

لقد بدا لي أن منظور الكاتب يتمثل فيما يشبه المنشور الزجاجي متعدد الاضلاع حين يستقطب حزم ضوء الواقع وهي في صورتها المحايدة البيضاء. وحين تنفذ الاشعة الضوئية من المنظور فانها تتحلل الى مكوناتها الاصلية كي تنفذ من الجهة الاخرى في اتجاهات عدة يتلقاها عقل القارىء ووجدانه، فيرى القارىء من خلال الضوء النافذ الوان الطيف القزحية متحققة في الكتابة. وحقيقة الامر ان هذه الصورة البصرية تشتمل على الجوانب المعرفية والشعورية والايديولوجية المتضمنة في العمل.

أما اذا خطوت خطوة اخرى اكثر تحديدا فانني أقول: إن المنظور الذي

بيت الحلم

يتخذه الكاتب في القص يشتمل على شيئين، أولا: من يرى؟ ثانيا: من يتكلم؟. وسوف أستعين بمثال توضيحي لمنظور الكاتب ورد في افتتاحية قصة «السحاب الأبيض الجامح». يقول الكاتب:

«عدت الى شارع راغب باشا... كنت أقف في أول عربة الكارو الطويلة، قدماي متشبثتان بالخشب، خلف الحصانين القويين بينهما قائم التعريشة الطويلة، أرى الذيول المقوسة مليئة بالشعر الاشقر... أسمع الحمحمة الغضوب بجهد».

الرائي هنا هو الطفل الذي يقف في أول عربة الكارو ويقدم صورة بصرية وسمعية للأشياء التي يتعرف عليها ويحسها ويفهمها من خلال مفردات عالمه. لكن عبارة مثل «أسمع الحمحمة الغضوب المكتومة بجهد» ليست بالقطع ضمن قاموس الطفل. انها بالاحرى كلمات الراوي الناضج في زمن الكتابة.

هناك اذن مسافة بين الرائي والمتكلم، كما ان القاريء لا يمكن ان يغفل التحولات التي حدثت لهذا الطفل، الكاتب الآن، والتي جعلته يختار من قاموسه اللغوي كلمة «غضوب» مثلا، ولا يلجأ الى الكلمة السهلة المباشرة، كأن يقول: حمحمة غاضبة، فضلا عن ان هذه الحمحمة مكتومة بجهد، وليست صهيلا عاليا على نحو ما قد يتبادر الى ذهن مؤلف آخر.

هذه التحولات التي حدثت للطفل لا تتماثل الا مع التحولات التي جرت في النص للمعاني المباشرة والصيغ المألوفة الجاهزة في التعبير. وقد تجلت هذه التحولات في فروق دقيقة بين كلمة وأخرى، تبدو كدرجات النور والظل الشفيف والظل المعتم. أما المسافة بين هذه التحولات، والفروق بين تلك الدرجات في الاضاءة فتمثل الحيز المتروك للقاريء كي يطلق عقله وخياله من اجل الوصول الى دلالة النص والطرق الرهيفة المستخدمة في التقنية.

وقد يعمد الكاتب الى طريقة اخرى في تقديم المنظور، ففي قصة «الموت على البحر»، وفي مفتتح القصة ايضا نقرأ:

«أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان في الشورت الابيض الواسع، وقميصه مفتوح. عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصبح على حافة البحر الموحش عند المندرة».

الكاتب هنا لا يدعي أي موقع سلطوي مهيمن يفرض على القاريء رؤية فوقية، انه على العكس من ذلك تماما يتخذ موقع القاريء، ويطالبنا نحن القراء بأن نرى معه الولد الصغير في الشورت الابيض الواسع الذي هو نفسه الراوي في مرحلة لاحقة. وكأن الراوي يدعونا، عن طريق هذه الحيلة الفنية، الى الدخول الى عالم الولد الصغير واكتشاف اتجاهات مسارات الضوء ومكوناته، تلك المكونات التي نفذت الى اعيننا والى الكاتب في آن واحد.

وهكذا يقتضي تحول منظور الكتابة عند ادوار الخراط تحولا مماثلا في تلقي العمل الادبي يتلخص في ضرورة اشتراك القاريء في الشق المكمل للعملية الابداعية متمثلا في الاستقبال الايجابي للنص والتفاعل معه.

واذا كان منظور المؤلف قد تغير على نحو يدفعنا نحن القراء الى نوع من النشاط الذهني فاننا نجد اننا نندفع ايضا، ومن هذا المنطلق ذاته، في مغامرة البحث والاكتشاف حتى النهاية. وقد يتساءل قاريء منا: هل تغيرت مفاهيم اخرى في النص كمفهوم الحدث القصصي والزمان والمكان على سبيل المثال؟

الاجابة ليست سهلة أو يسيرة اذ تقتضي بدورها سبرا لأغوار بحر الكتابة اللجي على ضوء نجوم تومض وتختفي هنا وهناك في نصوص العمل التسعة.

ولكننا على الرغم من ذلك نسترشد بالومض الكاشف كي نرصد طريقة تقديم الكاتب للحدث. يجد القاريء في نص «السحاب الابيض الجامح» احداثا واقعية، تستعير مفردات الواقع وتفاصيله وشخوصه. وتدور هذه الاحداث في موقع بعينه هو غيط العنب وشارع راغب باشا بالتحديد. اننا نجد هناك عربة الكارو ووابور الطحين وبائعات الفجل وبيت الراوي والأم والأب والجارة الست وهيبة والصبية حسنية. وتصبح هذه الصبية محورا للحدث الرئيسي في القصة حين تتعرض لمطاردة البوليس فتلجأ الى الاختفاء في بيت الراوي. لكن الحدث لا ينساب وفقا لترتيب منطقي بسيط اذ يعمد الكاتب الى كسر السرد التتابعي للحدث مستخدما العبارة التالية:

«وكنت أعرف أنني تركت غيط العنب وشارع راغب من زمن بعيد وانني مع ذلك ما زلت هناك».

ان النص هنا لا يحاكي الواقع وانما يعتمد المؤلف كسر الايهام بهذا الواقع ذاته. وفي كسر الايهام اشارة ضمنية الى محاولته تنبيه وعي القاريء المتلقي من ناحية كما يرمي المؤلف من ناحية اخرى الى تركيز الاهتمام على النص المكتوب وليس على التسلسل المنطقي للحدث الواقعي.

وتظهر وسيلة ثانية تؤدي الوظيفة نفسها، في ختام النص. ان الكاتب اذ يريد التعبير عن رفضه للقهر الانساني متمثلا في المصير المستباح للفتاة المهانة في القصة فانه لا يقدم ذلك الرفض بصورة مباشرة وانما يقدمه عن طريق الفانتازيا في الفقرة التالية:

«ودون ان أحس كانت العربة قد انسفت من الارض وانطلقت يجرها الحصانان الغاضبان بفتوة وعرامة الجموح، وأنا اسمع قرقعات العجلات الخشبية... وكانت حسنية مرمية تحت سنابك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وعيناها مسددتان اليّ من الارض، صلبتين وينسكب منها حنان صامت لا أريده».

من يرى
ومن يتكلم
في نص يقترب
من مجالات فنية أخرى
كالموسيقى
والفنون التشكيلية الحديثة؟

في صحراء الورق

وتؤدي الصورة السابقة وظيفة مهمة في الكشف عن جانب من جوانب الموقف الايديولوجي- في النص. ان الكاتب الذي يرفض السلم القيمي المؤسس على استباحة آدمية الانسان يهدم هذا السلم ذاته عن طريق الكتابة مستخدما الخيال والفانتازيا. وتكثف الصورة على نحو ملحوظ حين تتوحد الذات او الراوي بالصبية المقهورة الحنون فيقول الكاتب: **«وكنت أحوط عليها بذراعين دقت فيها المسامير، مطعون الجنب بالحربة يتقطر مني دم نزر»**.

نستطيع ان نقول اذن ان الحدث لا يقدم في «ترابها زعفران» وفقا لتتابعه الزمني، أو بوصفه حدثا منقضيا يستعاد في زمن الكتابة، وانما هو حدث مستمر يبدأ في الماضي «كنت أعرف» ويتصل في الحاضر «ما زلت هناك». وعلى نحو مماثل فان ذلك الحدث الذي يتم وينتهي في الواقع باختفاء الصبية لا يدخل في غياب نهائي، اذ انه يستحضر ويتخلق من جديد في الخيال، وقد يشتمل على تضمينات دينية وقد يكتسب ابعادا خرافية أو خيالية لكنه في الحالات كلها يتجسد عن طريق الكتابة ويكتسب ديمومته من ديمومتها.

الكاتب يرفض القيم التي تستبيح آدمية الانسان ويهدمها عن طريق الكتابة مستخدماً الخيال والفانتازيا

لقد تضمنت اشارتي السابقة الموجزة الى خصائص تقديم الحدث في كتاب «ترابها زعفران» اشارة اكثر ايجازا لمفهوم الزمان في الكتاب الذي نناقشه الآن. والحقيقة انني لا اريد تكرار ما جاء في دراسة سابقة لي عن هذا الكتاب نفسه. لكنني أجمل هذا الجانب في النقاط التالية:

أولا: يلجأ الكاتب الى نفي انقضاء الزمن عن طريق استمرار الماضي في الحاضر ومزج الآني بما ليس له انتهاء ومثال ذلك نص «الموت على البحر» حين يقدم الراوي الولد الذي كان، بصيغة أفعال في الحاضر «أرى» و «احس»، ثم يفضي هذا الزمن الى زمن أزلي يتمثل في حركة الموج «وأجد ان الشوق مثل نزوع الموج، يرتمي على الشط ممدود اليدين».

ثانيا: يتعمد الكاتب احيانا تحويل زمن السرد الذي يقوم في الماضي أو الحاضر الى زمن الحكاية الشعبية على نحو ما نجد في نص «فلك طاف على طوفان الجسد» ينتقل الكاتب الى زمن آخر فيقول: «وانزلقت قدماي الى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة الى قديم الزمان وسالف العصر والأوان».

وقد لا يكون الانتقال الى عالم الحكاية الشعبية بل قد يتمثل في عالم آخر مدهش لا يقل عن عالم الخيال الشعبي بهاء. في نص «السيف البرونزي الاخضر» تتجلى صورة خرافية لأعمدة الجرانيت في منف وباحات الرخام كورنثه وعقود بغداد وقيامها... الخ تتجسد كلها في آن واحد وتوظف في النص كي تتقاطع مع استرجاع الراوي لاحداث طفولته.

ثالثا: يتحول الزمن في قصص اخرى من المجموعة عن طريق الحلم أو الكابوس. ويتم هذا التحول في نص «بار صغير في باب الكراسته» في موضعين من النص. يتمثل أولهما في سقوط وهمي الى قاع بغير قرار. ويتمثل ثانيهما في صعود وهمي ايضا على سلالم لا نهائية. ويعد الهبوط والصعود او الحلم الكابوسي، في هذين الموضعين، معادلا رمزيا للحدث الفعلي في النص. ويتمثل هذا الحدث في وشاية زميل في العمل السياسي، وكادت الوشاية تودي بالراوي على نحو ما يظهر في السقوط الرمزي من حالق. لكن الراوي يستطيع الافلات الذي يعادل الصعود الى براح النجاة.

ويستخدم الكاتب الحلم ايضا في موضعين من نص «غربان سود في النور» لكي يحقق هذه المرة قفزة زمنية تؤدي الى انتقال السرد من مرحلة محددة من حياة الراوي الى مرحلة تالية. ويشير الكاتب في هذين الموضعين الى الحلم بعبارتين موجزتين هما:
«زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم»
و «الحلم لم ينطق، اسودت شفتاه».

ويتحول زمن السرد بعد الجملة الاولى من زمن استرجاعي يدور في مرحلة الدراسة الى زمن آخر لقصة حب واخفاق وقعت في مطالع الصبا، ثم ينتقل السرد مرة اخرى بعد الجملة الثانية الى زمن ثالث لقصة حب اخرى تحققت هذه المرة.

وعلى نحو ما سبق فاننا نستطيع ان نحدد مسارا متحولا للزمن في العمل القصصي. ولا يتم التحول الزمني عن طريق الصيغة الفعلية وحدها، وانتقالها من ماض الى حاضر أو مستقبل وانما يتم التحول عن طريق تقاطع أزمنة عدة حقيقية أو خيالية أو اسطورية أو حلمية توظف كلها من أجل ان يكتسب الزمن المنقضي نوعا من الاستمرارية الفنية أو انها استمرارية نصية، اذا صح التعبير. وهذه الاستمرارية النصية أو الفنية تتحقق في العمل بقدر تحققها في استقبال نشط ومتفاعل من جانب القارىء.

أما وقد تحدثت عن الزمان فانني، بحكم التداعي، لابد من ان اتوقف الآن قليلا عند المكان.

واذا كان الزمن الفني زمنا لغويا يدخل الحلم والخيال في تكوينه، على حين يشتمل، في الوقت نفسه، على الزمن الفعلي محررا من خصائصه الميقاتية، اذا اتفقنا على ذلك، فان المكان القصصي ليس هو المكان الواقعي، أو المساحة الجغرافية المحددة، بل انه يتشكل، بالاضافة الى صفاته الفيزيقية، من علاقات مجردة تصاغ ايضا في قالب لغوي. ويصح أن نسمى المكان القصصي الذي يقترب في هذا الجانب من المكان الشعري، يصح أن نسميه «بيت الحلم» بكل ما يثيره هذا التعبير من تداعيات يتشابك فيها الحقيقي ايضا والخيالي، كما تتشابك لغة السرد النثري في تتابعه السببي المنطقي مع لغة المجاز الشعري الحافلة بالصور البلاغية وبالاستعارة والتشبيه والمناجاة والغنائية. واذا ما تشابكت هذه العناصر كلها فان المكان الواحد يظهر كأنه أمكنة عدة تجمع بين تحديد الصفات الفيزيقية لهذا المكان ونفي التحديد في آن واحد. ويحدث ذلك عندما تلجأ هذه الصفات ذاتها عالم الحلم والخيال وعالم الاسطورة أو عندما يصبح هذا المكان الواحد المتحدد معادلا فنيا لاشكاليات الوجود والعدم أو الموت والحياة.

لقد ذكرت بصورة عارضة أمكنة مختلفة في معرض تناول منظور الكاتب في العمل القصصي ومفهوم الحدث ومفهوم الزمن في هذا الكتاب. وعلى حين تبزغ مدينة الاسكندرية من زبد البحر المزبد المضيء مكانا آخر لتجسد الرؤى ولتحولاتها.

ان انقضاء الحياة والسؤال الدائب عن جدواها، ومشقة الخوض في

اعتدال عثمان:
ناقدة من مصر. مديرة تحرير مجلة «فصول» النقدية. صدر لها مجموعة قصصية بعنوان «يونس البحر».

دروبها وما يلقاه الانسان فيها من اخفاقات متتالية أو ما يلقاه من تحقق وسعادة ما تلبث ان تتلاشى كموجات الصوت وذبذباته، هذه الاشواق والصراعات التي لا تنتهي، الا بانتهاء الحياة تواجه ليس بالاستسلام وانما بتصد فني بارع.

ومن الملاحظ أن نصوص «ترابها زعفران» تنتهي كلها على مشهد من البحر، باستثناء النص الاول. والبحر مكان فعلي له صفات بعينها لكنه ايضا عزف متواصل على تنويعات أزلية: انه موسيقى كونية شبيهة بعزف الريح أو ايقاع المطر أو صخب البحر، تكون بمثابة شاهد على استمرار الحياة. فضلا عن ان هذه النهايات البحرية تفتح النص في جانبه الدلالي على اللانهائي الذي لا يحد بزمان النص ذاته ولا بمكانه.

ويوظف البحر في النصوص الثمانية توظيفا مختلفا يتوافق في كل مرة مع المنطق الداخلي لتداعيات القصة، ففي «فلك طاف على طوفان الجسد» يكتسب المكان دلالة رمزية على نحو ما ذكرت منذ قليل تشير الى لجة الغرائز التي ليس لها قرار وما تموج به النفس الغضة من مشاعر التفتح والاحاسيس المبهمة، فنقرأ «وسطع العالم للمرة الاولى بلهب المعرفة، وانهمر الطوفان، ووجدت نفسي فلكا طافيا على الغمر، وليس بين امواج الموت العاتية من طريق، وما زلت أطفو وأغوص».

وفي نص آخر هو «غربان سود في النور» يصبح المكان هو المطهر الذي تتخلص فيه الذات من أدران العالم «والى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج بعد ان يغتسل ويتطهر في البحر الملح».

ويظهر البحر في نص آخر هو «النوارس بيضاء الجناح» ليصبح معادلا لهشاشة الوجود الانساني المهدد دائما بالفناء - «أنظر الى البحر وأفقه الغامض، اعرف أنه لا شيء وراءه، أبدا، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، وكأنني أرى شاطىء الموت نفسه سوف أعبره، بلا عودة ولا وصول».

لكن ذلك الوجود الانساني الهش لا يخضع خضوعا تاما لعوامل الفناء. انه يتطلع في اللحظة ذاتها الى الطرف المقابل من معادلة الوجود، أي انه يتطلع الى الحياة، وقد يطمع الى بلوغ حدودها القصوى عاشقا في هذه الحياة وخالدا بعد انقضائها، محققا طموحه فيما يبقى في الارض ولا يذهب جفاء. فماذا يفعل؟ لا بد اذن من ان يتعانق الموت والحياة في النص الذي هو عالم كامل ووجود وخلود. عندئذ يعود البحر فيظهر من جديد ويكون مكانا خاصا داخليا كالقلب ليس بالمعنى الفيزيقي بالطبع وانما بالمعنى الشعري المجازي، فيقول الكاتب في نص «الموت على البحر»: و «عرفت انني سأحبها في آخر العمر حبا كأنه الموت، وان قلبي هو ساحة بحرها اللجي، الجياش أبدا بأمواج لا هدوء لها».

وهكذا يمتزج الخاص بالمطلق وتتحول دلالة المكان الواحد تحولا متغيرا في كل مرة. وهذا التحول المتغير يغمر القارىء باحتمالات متعددة يجد نفسه مطالبا باستكناهها فيخرج بدوره من اهابه الآني المحدود الى الكوني غير المحدود.

كنت أود أن يشتمل هذا العرض السريع على وقفة تتلبث عند اللغة، لكنني اكتفي بأن أقول:

عندما يدرك الكاتب أن مألوف الكتابة لا يتماثل مع زخم الحياة التي يريد ان يعبر عنها، وعندما يدرك ان القوالب اللغوية والفكرية الجاهزة تباعد ما بين الوجود الانساني واللغة، عندما يدرك ذلك فانه يرتحل بين الكلمات، مثل «دون كيخوته» موحدا بين الحلم والعقل والخيال، محاولا الوصل بين الاشياء والاحاسيس والاحداث والوقائع والاشخاص باللغة، يمتشق في رحيله فرس الكلمة الجموح المنطلقة المحكومة مع ذلك بأعنة الفن الباهر. يرتحل وفي أعماقه طموح الوصول الى صحراء الورق وقد تخلق النص فيها كيانا شامخا من كلمات ورؤى □

تجليات رشاد رشدي أو عودة الوجه القبيح

فاروق عبد القادر

■ بعد غيابه (في ١٩٨٣/٢/٢٣) بأكثر من أربعة أعوام، **يعود ليطل** علينا وجه رشاد رشدي القبيح : عودة غير مبرورة، وعودة غير أحمد!

يطل علينا أولا من هذا الكتاب الذي أصدرته «هيئة الكتاب» في ذكراه الرابعة (شارك في كتابته أحمد بهجت، وانيس منصور، وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة، ومحمد سلماوي، ومحمود فوزي وكتبت أرملته السيدة / ثريا ثلث صفحاته)• ويطل علينا - ثانيا - من كتاب يضم عدة مسرحيات قصيرة كتبها في أوقات متباعدة، ولا يربط بينها رابط، وكلها منشور- أكثر من مرة- من قبل في كتاب بعنوان «الكتاب ومسرحيات أخرى» أصدرته هيئة الكتاب كذلك. لا عجب ولا غرابة، فعلى رأس الهيئة سمير سرحان أو «بنجامين أصغر أبناء الرب وأحبّهم إلى قلبه. . .» !

وعلى نحو آخر - ومن وراء قناع الفن الصادق - يطل علينا ذات الوجه القبيح من مجموعة قصص لطيفة الزيات «الشيخوخة وقصص أخرى»، وبالتحديد في القصة الأخيرة منها «العشاء على ضوء الشموع».

فلننظر اذن في هذه العودة، ولنراجع صفحات الماضي القريب (ضاربين صفحا عن نصيحة ذلك الصديق المشفق. قال : اذكروا محاسن موتاكم. قلت: فان لم نجد؟ قال: كفوا عن ذكر مساويهم. قلت: أحرى بك أن تقول هذا للمشتغلين بالماضي وعلومه، من الاركيولوجي لدراسة التاريخ المعاصر. اما أنا فيعنيني أمران: امتداد الماضي الكريه في الحاضر من ناحية وضرورة امتلاك هذا الماضي. من أجل المستقبل، من ناحية أخرى. فانني من المؤمنين - باختصار - ان معارك الماضي يجب ان تخاض المرة بعد المرة حتى لا تتم خسارتها من جديد.

هز الصديق كتفيه، ومط شفتيه، ومضى آسفا غير مقتنع!.

***

ولنبدأ بهذا الكتاب «الاحتفالي» الذي لم ينس القائمون عليه ان يجعلوه محلى بالصور الملونة، صور تمثل الرجل في مراحل ومواقف مختلفة من حياته، اصدقها واقربها لحقيقته تلك التي يلتصق فيها بالسادات وسيدته الأولى. ويبدأ الاحتفال - حسب التقاليد لا حسب الابجدية - بكلمة للعائلة، يكتبها ابن شقيقته. يكتب أحمد بهجت : «كان رشاد رشدي يقول دائما : قديما قالوا ان وراء كل كاتب عظيم امرأة، والآن يقولون ان وراء كل كاتب عظيم طفلا هو الكاتب العظيم نفسه الذي اكتشفوا انه يتميز بالبراءة. براءة الاطفال. . (. . .) أكان يفكر في نفسه وهو يقول هذه الكلمات ؟. .» •

ان سيرة حياة الرجل في جوانبها العامة والخاصة معروفة، ونتاجه الفكري متاح منشور، وكل هذا يوحي بالبعد - كل البعد - عن أية مظنة بالبراءة - ولكن. . ماذا يمكنك أن تقول في وفاء الكاتب لخاله - والخال - كما يقول أهل بلادنا - «والد» وكما يقول أهل علم النفس «صورة ملطفة - للأب» ؟

قدم أحمد بهجت ما عنده، وقدم أنيس منصور ما عنده، كذلك : تقافز بين الكلمات وفوق السطور وتحتها، أعلن انتماءه ووقوفه هناك ثم لم يقل شيئا. ولن تعرف ان كل ما يعنيه أنيس مدحا ام ذما، لكنك ستعرف يقينا، انه متناقض، فهو يكتب عن رشدي : «كان من الممكن أن تهتز أحلامه أمام النقد الجارح الذي وجه اليه، لكن اصراره انقذه من اليأس، فقدم مسرحياته جميعا، والاصرار نفسه معناه أنه رجل قوي الارادة، وقوة الارادة لا تصنع فنانا، ولكنه فنان قادر على الهضم أو قادر على إشاعة الرمز والخيال والأحلام. . أي أنه كان فناناً شاعرا. . هل صدقته؟ أنتظر اذن لنقرأ السطرين الأخيرين: «ومن المؤكد ان رشاد رشدي ليس شاعرا ولكنه شاعري باخلاص واصرار وفن واقتدار. . .».

هل فهمت سوى ما فهمت انا ؟ هذا هو أنيس منصور يتلاعب ويتقامز أو لو شئنا استخدام اسلوبه المفضل في التشبيه قلنا هو مثل حلاق ثرثار، يطرقع بالمقص فوق الشعر وحوله ولا يقص شيئا. هكذا فعل انيس: أعلن انتماءه ولم يقل شيئا. . وفاء لشريك في تشويه وجه الثقافة المصرية حين كانا نجمين ساطعين في السنوات التي سبقت ١٩٦٧ ومهدت لها ثم في حاشية السادات منذ منتصف السبعينات. . والعارفون بأمور المسرح يذكرون جهد رشاد في تقديم أنيس ومسرحياته «مترجمة ومؤلفة»: «الاحياء المجاورة» في ١٩٦٢ - ثم درته اللامعة «حلمك يا شيخ علام» في ١٩٦٣.

وثمة ملاحظة لا أقوى على كتمانها بالنسبة الى ما كتب محمد سلماوي. ان سلماوي يؤكد دائما انتماءه الى فكر بعينه وممارسة بعينها. ولعله يستمد بعض قيمته من هذا الانتماء، فكيف يفسر - في ضوء هذا الانتماء ذاته - ارتباطه الذي لا ينفصم - وحتى اليوم - برشاد رشدي؟ يكتب سلماوي: «ان سنوات السبعينات كانت سنوات الافتراق بين الاستاذ والتلميذ». . والسبب الذي يقدمه هو: «ان كل (هكذا) منا تفاعل مع احداث تلك السنوات بطريقة مختلفة. كان السبب هو اختلاف رؤى جيلين: جيل الآباء وجيل الأبناء. .».

لا يا سيدي، لم يكن الأمر هكذا لسبب بسيط واضح : لم يكن كل «الآباء» الى جانب رشاد رشدي ولا كان كل الابناء الى جانبك. السبب الذي لم تستطع ان تذكره هو وقوف رشدي الى جانب سياسات السادات التي هي في جوهرها ارتداد عن فكر وممارسة تؤكد أنت دائماً انتماءك لهما، وهذا تناقض شخصي عليك ان تنظر فيه، ثم يضيف محمد سلماوي: «وكان مرجعي في كل ما كتبت هو استاذي الأول الدكتور رشاد رشدي الذي تعلمت على يديه فن القصة القصيرة، كما تعلمت نظرية الدراما، وتشكل مفهومي للأدب. . والفن. .».

ولست أدرى الى أي حد تستطيع ان تعتبر هذه الشهادة في صالح محمد سلماوي وما يكتب!

***

أما سمير سرحان فهو أهم تلاميذ رشاد رشدي وحوارييه، وأكثرهم التصاقا به، وصعودا في اثر صعوده: طالبا فمعيدا فمبعوثا للحصول على الدكتوراه، فمدرسا في الجامعة، في كل مراحل حياته يعتمد سرحان على

علاقات رشدي المتشابكة وصعوده الدائم، وهذا يقوم بدوره في تيسير سبل الرزق والنفوذ والتواجد في ساحة أجهزة الثقافة الرسمية: عميدا لمعهد الفنون المسرحية فمسؤولا عن أخطر أجهزة الثقافة في مصر: (الثقافة الجماهيرية)، وأخيرا مسؤولا عن الهيئة العامة للكتاب، أي الناشر الوحيد للدولة، وما يتبعها من هيئات وادارات: دار الكتب والوثائق القومية، ومركز تاريخ مصر المعاصرة، وما يصدر عنها من مجلات ودوريات («ابداع»، و«القاهرة»، ومختارات «فصول»، وهي شهرية ثم عالم الكتاب و«فصول» و«المسرح» و«الفنون الشعبية» و«علم النفس» وهي فصلية) وهو لا يكاد يعرف له الواقع الثقافي في مصر وجها غير هذا الوجه والذي يدشنه مرتزقة كبار وصغار استاذا للنقد وكاتبا مسرحيا.

ماذا قدم هذا الرجل في هذا الكتاب «الاحتفالي» بذكرى استاذه ومعلمه وولي نعمته؟ هل فعل شيئا غير أن نشره على حساب الهيئة التي يتولى ادارتها؟

فلننظر: مقال مرتبك، سبق نشره اكثر من مرة، المرة الأولى في واحد من اعداد مجلة «المسرح» والتي كان يصدرها رشدي ويعمل بها سرحان - بعنوان «مسرح رشاد رشدي». ومن المعروف ان رشدي كتب أحد عشر نصا مسرحيا طويلا، تبدأ بـ «الفراشة» في عام ١٩٥٨ وتنتهي بـ «شهرزاد» في عام ١٩٧٦ وفيها بينهما «لعبة الحب»، ١٩٦٢ و«رحلة خارج السور» ١٩٦٣، «اتفرج يا سلام» ١٩٦٤، «حلاوة زمان» ١٩٦٥، «خيال الظل» ١٩٦٥، «بلدي يا بلدي» ١٩٦٨، «نور الظلام» ١٩٧١، «حبيبتي شامينا» ١٩٧٢، «محاكمة عم احمد الفلاح» ١٩٧٤. ومن المعروف كذلك ان كل هذه الاعمال كانت تقدم على المسرح فور كتابتها، ما يكاد ينتهي عرض واحدة منها حتى يبدأ عرض الثانية (خاصة فيما بين ٦٣، ٦٥ حيث عرضت له أربعة اعمال متتالية). ومن المعروف أخيرا أن نصوص هذه الاعمال كلها منشورة. ومعظمها منشور أكثر من مرة.

أي عذر، اذن، لسمير سرحان في أن ينشر هذا الشيء الهش المرتبك الذي يحمل أسمه الذي امتهنه حتى أصبح لا يبالي أن يضعه؟

قدم سرحان لمقاله هذا بنثار من الأفكار التي صدع بها رشاد رشدي رؤوس قارئيه طوال سنوات الستينات! «جوهر عملية الخلق هو التصوير لا التقرير والتصوير ليس قطعاً إلباس الفكر ثوبا خارجيا من الشخصيات والعقدة والصراع في المسرح مثلا، وانما هو خلق عالم متكامل له قوانينه الداخلية التي تحكمه، والتي تختلف تماما عن القوانين التي تحكم الحياة، وهو عالم يعادل الاحساس الاصلي للكاتب معادلة تامة، ويثيره في نفوسنا من جديد (كذا). هما الفكرتان اللتان جهد رشاد رشدي كل الجهد، وخاض المعارك المتصلة من أجل تأكيدهما حماية لاتجاهه الخاص وحماية لأعماله بالذات، اعني انفصال العمل الفني عن الواقع، ثم انفصاله عن صاحبه، بحيث يتم الحكم على العمل الفني بعيدا عن السياق الاجتماعي

أفكار رشاد رشدي زعمت أن العمل الفني منفصل عن الواقع ويجب أن يحكم عليه بعيداً عن السياق الاجتماعي الذي خرج منه

الذي خرج منه ليعود فيتوجه اليه، وبمعزل عن صاحبه في تكوينه الخاص ودوافعه ومجمل مشروعه الفكري. بعبارة واحدة: هي فتات من افكار «ت. س. اليوت» في مرحلته الأولى كما يعرف المشتغلون بالنقد الغربي ونظرياته.

وتلك امور قد تستحق أن يدور حولها الجدل القديم ذاته (قلنا إن معارك الماضي يجب أن تخاض المرة بعد المرة). أما ما لا يحتمل اي جدل فهو السؤال: لماذا توقف سمير سرحان عند مسرحيات رشدي الأولى؟ لقد تناول في مقالته هذه المرتبكة أربع مسرحيات فقط هي التي قدمت حتى منتصف الستينات (الفراشة. لعبة الحب. رحلة خارج السور. خيال الظل) ثم توقف توقفا قسريا كالهبوط الاضطراري، كيف يحق لدارس أكاديمي شغل منصب استاذ وعميد أن يقصر تناوله على أربعة أعمال من بين أكثر من عشرة، ثم يطلق هذا العنوان الواسع والمضلل: «مسرح رشاد رشدي»؟

ثم: كيف لا يقف عند الاعمال التي أثارت جدلا، ولقيت هجوما ودفاعا، وكتبها صاحبها تقربا وزلفى؟ أعني اعمالا مثل «بلدي يا بلدي» و«شهرزاد» و«عيون بهية» (هي عمل قصير أعده رشدي دعاية للسادات وسلامه الزائف، انتجته اكاديمية الفنون حين كان رشدي أول رئيس لها، وحضر افتتاحه السادات نفسه في عام ١٩٧٦)؟ أما كان أولى به أن يقول رأيا في هذه الأعمال التي وصمت صاحبها الى الأبد؟

فلماذا زاغ سمير سرحان من هذا كله؟

سأتطوع أن أقدم التفسير، وهو تفسير بسيط: إن رشاد رشدي قد مات وشيع موتا، ولا فائدة ينتظرها من الكتابة عنه الآن. وحتى لا يبدو التفسير من عندي سأتطوع بأن أذكر سرحان بما كتبه حين كان رشدي في أوج صعوده في ذيل السادات. وسرحان يجدّ في الصعود في ذيل رشدي: في ٧٤ كانت تعرض «حبيبتي شامينا»، وكان رشدي رئيس تحرير مجلة فاقت كل سابقاتها ابتذالا وتفاهة، في تلك المجلة كتب سمير سرحان «... ويخرج علينا الدكتور رشاد رشدي بعمل جاد وكبير، من أهم وأخطر ما كتب للمسرح المصري، يعيد الينا الثقة في مسرحنا المصري، وفي التزامه العميق بالقيم التي كشف عنها وبلورها أكتوبر العظيم وليعيد الينا الثقة في جمهور المسرح الذي ظلموه... ومسرحيات الدكتور رشاد رشدي أصبحت... الآن بلا جدال من كلاسيكيات المسرح المصري و«شامينا» تضيف صرحا جيدا جديدا الى هذا التراث، وتؤكد قدرة المؤلف الدائمة على التجديد المستمر، والمسرحية مكتوبة بلغة شعرية فصحى.. تحتفظ بثلاث ميزات - رائحة الاسطورة ورائحة التاريخ ورائحة الواقع المعاصر». ان كل هذا في الصفحة الأولى من مقال شغل سبع صفحات (مجلة «الجديد» العدد (٤٩)، ١٥/١/١٩٧٤).

كان سرحان آنذاك في موقعه من قسم اللغة الانجليزية، يتوثب ليشغل مكانا في الواقع الثقافي وأن يقترب اقترابا وثيقا من دوائر السلطة الساداتية، ◁

وسبيله الى ذلك - كما كان منذ البدء - هو رشاد رشدي. في الحقيقة لم يطل انتظاره. في العام التالي مباشرة ترك رشدي عمادة معهد الفنون المسرحية، ليصبح أول مدير لاكاديمية الفنون التي تضم المعاهد الفنية المختلفة، ومن هناك راح يواصل دوره في تجميل وجه السادات القبيح: كتب مسرحية «شهرزاد» كي يقول فيها إن شهرزاد (مصر) ظلت في أسر الطاغية شهريار (عبد الناصر) حتى خلصها منه حبيبها الشاطر حسن (السادات) بعد عشرين سنة. ليس هذا فقط، بل انه يضع في مسرحيته المفككة المضطربة الشعارات المباشرة التي كان يدعو اليها النظام الساداتي. هو رشاد رشدي الذي صدع الرؤوس طوال الستينات بضرورة أن يكون العمل الفني «هو ما هو» وأن يقرأ وينقد من داخله. في «شهرزاد» نجد مثل هذا القول عن «مراكز القوى» - وهو التعبير الذي صكه إعلام السادات حين قام بانقلابه على رجال عبد الناصر للانفراد بالسلطة: «وما كانش في ايده سلاح ولا له شلة.. لكنه كان دائما يقف جنب ابن البلد اللي زيه.. علشان كدة الشاطر حسن ما عجبش السمؤولين في المراكز التي يسموها مراكز القوة» ونجد أيضا: «مراكز قوى يسموها.. مش عارف ليه مع انها في الحقيقة شقوق وحفر تتربى فيها الفئران السمان». وأما شهريار (عبد الناصر) فقد خصه رشدي بأوفى نصيب: «دا رأس الفساد.. خرب الديار.. كل يوم يطلع شعار، الهزيمة يعملها انتصار. والليل يخليه نهار ما سبلكوش شيء تعيشوا عليه ارواحكم... قوتكم نفسه بين ايديه.. لكن بتشيلوه على الاكتاف وسط الهتاف»... الخ.

وفي العام التالي تقدم رشاد رشدي خطوة أخرى: بأموال اكاديمية الفنون تم انتاج عرض خليط جمع الرقص والغناء والتمثيل والكورال وفرق معاهد الأكاديمية كلها باسم «عيون بهية»، يقوم على نص ركيك (منشور في مجموعة المسرحيات التي أشرنا اليها في أول هذا الحديث)، يحوي ذات التكوين: بهية هي مصر والامير الذي سجنها وعذبها هو عبد الناصر (ها هي تقول عن الامير ورجاله: «في التيه الذي ساروا فيه أضاعوني.. بالبغضاء أطمعوني.. بالوحدة فرقوني.. بالعدل ظلموني.. انتهكوني ودنسوني.. الخ) وحبيبها هو السادات، ويكون اول ما يطلب هذا الحبيب من كورس الشعب ان يتخلص من الغريب»، «الذي قال أنه صديق الاحرار وهو يشل خطوكم ويعمي بصركم..». نعم. كان التوجه نحو امريكا يمضي قدما والعجلة تدور بسرعة فائقة في اتجاه معاكس، ثم اتخذ الحبيب قرار العبور وها هي بهية تبكي فرحا: «ابكي يا عيني فرحا بالانتصار بعودة الأمان.. بزوال الهوان.. بيقظة النيام.. بحب السلام...»!

لم يقتصر دور رشاد رشدي - الذي أصبح منصبه الرسمي هو مستشار رئيس الجمهورية لشؤون الأدب والفن - على مثل هذه الاعمال بل أنه أقام ورشة كاملة تعمل في خدمة اعلام السادات، وتجمّل وجهه القبيح عن هذه الورشة تمت كتابة وترجمة تلك الحفنة من الاكاذيب والادعاءات التي نشرت باسم «البحث عن الذات» وليس هذا حدسا أو تقولا، فها هو دليل آخر يأتينا من مصدر لا مصلحة له في الاختلاق. في «حواراته مع السادات» كتب أحمد بهاء الدين: «وكان فوزي عبد الحافظ (سكرتير السادات) يطلب رأيي من حين لآخر في ورقة مما أمامه لا اذكر منها الآن الا موضوعا واحدا. فقد أعطاني ورقة انيقة مطبوعا في أعلاها أسم البعثة المصرية الدائمة في الأمم المتحدة. أما الخطاب نفسه فهو شخصي مكتوب بخط اليد ويحمل توقيع المرحوم الدكتور رشاد رشدي. كان يقول للرئيس في خطابه انه ما زال في نيويورك يشرف على إعداد وترجمة وطبع ما أصبح بعد ذلك كتاب السادات، ويذكر للرئيس أنه لم يتفق معه على اهداء يتصدر الكتاب.. وانه يرفق مع خطابه كشفا من الاهداءات التي يقترحها ليختار الرئيس منها ما يشاء».. الخ (ص ١٥١ - ١٥٢) من هذه الورشة ايضا

هؤلاء الكتاب هاجموا الاشتراكية وهاجموا عبد الناصر وأشادوا بالسادات ودافعوا عن سلامه الخائب

صدر ذلك الكتاب - الوصمة الذي يحمل عنوان «أنور السادات - رائدا للتأصيل الفكري» كتبه واحد من صبيان رشاد رشدي هو نبيل راغب. وحين أسس السادات حزبه الوطني شاء أن يحتفل بذكرى الزعيم محمد فريد في محاولة منه لأن يربط حاضر حزبه اللقيط بماضي الحزب العريق، فتم تكليف سمير سرحان ورفيقه محمد عناني باعداد عمل للمناسبة، فقاما بكتابة عمل خطابي وقح عن الزعيم الكبير حضره السادات نفسه. ومن المعروف لكل الذين كانوا في هيئة تدريس كلية الآداب تلك الجهود التي بذلت في اعداد رسالتي الماجستير والدكتوراه للسيدة جيهان. وكانت جهودا مشتركة بين قسمي اللغة العربية والانكليزية، وقد تلقى الجميع مكافآتهم اللائقة بدءا بمدير جامعة القاهرة - صوفي أبي طالب - وانتشر افراد الورشة وصبيانها يكتبون وينشرون ويمسرحون في خدمة النظام وتوجيهاته من ناحية، وتمجيد وتجميل السادات نفسه من الناحية الأخرى: هاجموا النظم الشمولية وهم يعنون الأشتراكية، وهاجموا عبد الناصر وشخصه، صراحة وضمنا واشادوا بالسادات صراحة وضمنا كذلك. ودافعوا عن سياساته المدمرة وسلامه الخائب بل كتب سمير سرحان مسرحية لتمجيد اشتراك السادات في اغتيال الوزير أمين عثمان في الاربعينات (وهي التي عرضت بعد مقتل السادات باسم «روض الفرج» وتلك حكاية لها سياق آخر).

والمهم في هذا كله أن سمير سرحان كان لصيقا برشدي ابان صعوده الساداتي، مفيدا من ذلك أعظم الفائدة، من عميد لمعهد الفنون المسرحية الى مسؤول عن الثقافة الجماهيرية، وهو الآن مسؤول عن دار النشر الكبرى التي تملكها الدولة.

وعندي أن سمير سرحان بقي وفيا لأستاذه ومعلمه بمعنى واحد ومحدد: أنه قد وعى وتمثل درس حياته وصعوده.. ان يكتب ما كتب عنه وهو حي وذو نفوذ. أما بعد ان مات وتشبع موتا فهو يسمح بأن ينشر هذا الشيء المرتبك باسمه، ولا يبالي حتى بأن يراجعه. ولو فعل لأزاح تلك الصفحة التي لا علاقة لها بالموضوع كله، لكنها تشير الى الأصل الذي سبق نشره فيه (ص ٤٧ من الكتاب).

ولعله بعد ذلك - لا يفتقد الصفاقة الكافية كي يتحدث عن الوفاء!

* * *

وأعترف أنني أجد شيئا من الحرج في الوقوف عند ما كتبته ارملة رشاد رشدي (هي ثالث زوجاته على وجه اليقين) ذلك أنني ما زلت أجد معنى لقول شاعرنا القديم «وأعفهما في سراويلها» ولكن لا بد مما ليس منه بد. فلقد تكون السيدة ثريا احمد حسن حرة في أن تغير أسمها الى ثريا رشدي، وأن تصدق أو تكذب حفنة الاكاذيب التي ترويها عن حياة رشدي الخاصة، وان تدافع - مقتنعة أو غير مقتنعة - عن سرية زواجها به (والسبب الحقيقي الذي لم تذكره ابدا هو انه كان متزوجا آنذاك - في ١٩٦٢ - بالدكتورة لطيفة الزيات، كما سيلي، ومن ثم لم يكن هناك سبيل الى اعلان هذا الزواج)، وهي قد تكون حرة كذلك في أن تحدد وضعها من رفيقها حيث تشاء (تكتب السيدة عن لقائهما الأول: «قال: لقد التقينا من قبل.. من آلاف السنين.. أمير في قصر الفرعون وانت اميرتي قلت: عفوا يا سيدي بل جاريتك، والتقت عينانا.. كم من الوقت لا أدري (..) ولكني اعلم الآن أنه في هذه اللحظة قد تسرب دمي متسللا ليختلط بدمه، كما تسلل دمه ليختلط بدمي كما وأصبح كل منا نحو الآخر (كذا)»، وفي أن تنشر على الملأ حديث المخادع (تكتب السيدة بعض حوارهما: وقال لا استطيع ان افارقك.. ثريا.. أمي.. حبيبتي.. زوجتي.. ضعيني في رحمك ولا تلديني.. اخفيني داخلك من عيون كل الدنيا.. أصبحت أخشى كل شيء الا معك.. وداخل نفسك. هنا فقط أحس بالامان.. الخ).

قد تكون السيدة حرة في أن تكتب هذا ومثله ما دامت تجد من ينشره لها

على حساب الناس، لكن ما هي ليست حرة فيه أن تمضي في تزييف وجه الواقع الثقافي والاعلامي الذي عشناه جميعا في الستينات والسبعينات. ان هذا ينتمي الينا نحن الذين أفادوا منه والذين قاوموه. الذين صعدوا في حمى تزييف وجه مصر، والذين ظلوا قابضين على نقائهم كالقابضين على الجمر، ان هذا ينتمي الى ماضينا نحن وحاضرنا، لا ينتمي لعالم الاكاذيب المزوقة والزيجات السرية، والشقق المفروشة وفحيح المخادع والاجساد المقرورة والصدور المعتصرة!

تكتب السيدة ثريا عن المجلات الاعلامية التي كانت تصدر باللغات الاجنبية اوائل الستينات: «كان توزيع المجلات قد وصل الى عشرات الآلاف وكانت خطابات الاشتراك والاعجاب والتعليق على المادة الصحفية تأتي الى المجلة من الخارج فيما يسمونه «جوال» (كذا) ونجحت المجلات نجاحا باهرا أعمى عيون الحاسدين وكارهي النجاح. وطلب من الدكتور رشدي الاستقالة».

وهذا كله كذب صراح. تلك هي الحقائق التي لم يكذبها أحد حين نشرت، ولا أظن احدا قادر على تكذيبها الآن.. «لكي تعرف ما يجري في نموذج واحد من هذه المجلات مثل «الاراب اوبزرفر» فان المجلة ظلت كل أسبوع حتى مايو ٦٤ تطبع ١٢٠٠٠ نسخة منها ٢٥٠٠ نسخة تخصص للبيع و٨٥٠٠ اشتراكات رسمية للاستعلامات وغيرها، وأن متوسط ما تبيعه للجمهور مما يطرح في السوق هو ١٧٥ نسخة. كذلك «الاوبزرفاتير» الفرنسية، ولا داعي لتفصيل ما حدث لمجلة «سكريب» باللغات الخمس لأنها مخصصة كلها للاشتراكات الرسمية. وقد جاءني أن وزارة الثقافة قد توقفت عن اصدار «سكريب» لأنها تنبهت الى عدم جدوى اصدارها. لكن هذا لم يتم الا بعد سنوات عديدة من الانفاق عليها بغير طائل. وهذا نفس ما حدث للمرحومة (الأراب ريفيو)». (عن لويس عوض: كلمة هادئة عن مجلات وزارة الثقافة، الاهرام ١٤/٥/١٩٦٥).



وتمضي السيدة في روايتها فتورد جملة من أكاذيب في جملة واحدة: «وتسلّم دكتور رشدي مسرح الحكيم، وكان خرابا ينعق فيه البوم.. وأصبح وأمسى أكبر منارة ثقافية في مصر» اولى الاكاذيب أن المسرح لم يكن موجودا أصلا قبل أن يتولاه رشدي، بل انشيء خصيصا لكي يتولاه.. وقد افتتح في ١٩٦٤/١/٩ بمسرحية «بيجماليون» لتوفيق الحكيم (من إخراج نبيل الألفي). وفي اليوم التالي صدر العدد الأول من مجلة «المسرح» يرأس تحريرها رشاد رشدي ويعمل في سكرتيريتها سمير سرحان. أما دور هذه المنارة فيعرفه كل المشتغلين الذين لم يجرفهم ميل أو هوى. انه الاسهام في تخريب المسرح المصري وزرع العقبات والاشواك في طريق ازدهاره. اكتفي هنا بشهادة واحد من الم النقاد الذين تابعوا مسرح الستينات هو بهاء طاهر بعد ان عرض بهاء لاحدى مسرحيات مسرح الحكيم (مسرحية «الشبعانين» من تأليف أحمد سعيد مدير صوت العرب، وصوت اعلام كارثة ١٩٦٧ هل تذكرونه؟ كتب: «ويبقى بعد ما تقدم أن كل هذا الكلام لا قيمة له، فقد نجحت المسرحية نجاحا كبيرا على المسرح. بمعنى أن الجمهور قد أقبل عليها اقبالا «منقطع النظير». وقد سبق الحديث عن هذه القضية في هذا الباب أكثر من مرة. اما العنصر الجديد الذي تجب الاشارة اليه هنا فهو فضل مسرح الحكيم في تكوين هذا الذوق المسرحي السائد، ففي خلال ثلاثة عروض شاهدتها في مسرح الحكيم هذا الموسم كان الرقص والغناء والاسكتشات الفكاهية هي العوامل الرئيسية في العرض المسرحي». (مجلة الكاتب / مايو ١٩٦٦).

وبعد كارثة ١٩٦٧ سقط عبد القادر حاتم مهندس الاعلام المهزوم، فسقط معه رشاد رشدي، هو راعيه من نهاية الخمسينات وحتى عودته الى دائرة الضوء الساداتية في السبعينات، وتقدم رشدي بمسرحيته المهينة «بلدي يا بلدي» الى مسرح الحكيم الذي تركه ليديره جلال الشرقاوي،

مسرح رشاد رشدي يائس من الناس ويحتقرهم ولا يرى فيهم سوى غوغاء

ورفضت السيدة محسنة توفيق أن تلعب دورا في هذه المسرحية. وبنت رفضها على أسباب فكرية وسياسية، ودارت معركة نقدية انتهت بأن نجح رشدي - من خلال علاقاته الوثيقة بأجهزة النظام - في أن يفرض مسرحيته على المسرح والناس.

تكتب السيدة ثريا: «خرجت «بلدي يا بلدي» الى النور بعد صراع مرير مع من يسموا باليسار والتقدمية (كذا) رغم أن مضمونها كان فعالا للتقدمية لو كانوا يفهمون (كذا ايضا)، ودخلت الجرائد وبعض المجلات طرفا في الصراع وتدخل الوزير ووصل الامر الى أعلى مستوى في الدولة.. وظهرت على المسرح.. ولم يوجد مسؤول في مصر ممن كانوا يسمون باللجنة المركزية والاتحاد الاشتراكي ومجلس الوزراء وجهاز المخابرات الا وحضروا لمشاهدة المسرحية...».

والحقيقة انني لا أعرف عملا يحتقر جماهير الناس، ولا يرى فيهم إلّا غوغاء تسعى لاشباع البطن والفرج - مثل هذا العمل، من اللوحة الاولى الى الاخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدي صورة مهينة ومقرفة لشعب، جاهل ومتواكل لا يطرب الا للطعام والجنس، شعب ينصرف عن أي داعية أو مصلح أو ثائر، ولا يجتمع الا حول الحاوي والراقصة، شعب تختطف نساؤه وتغتصب، وهو لا يفعل شيئا سوى ان يغني مواويل العشق والالتياع الجنسي المحرق، والاصوات التي ترتفع ضد الفساد والظلم خافتة أو هاذية. ومن البداية تؤكد المداحة حقيقة هذا الشعب: «الناس زي ما شفنا فاقدين الاهتمام عايشين بس علشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا..» اما اذا حدثت المعجزة وتحركوا أو ثاروا، فقصارى ما يفعلون هو أن يأتوا بالقاضي المعزول ويركبوه حمارا بالمقلوب، ثم يزفونه في الحواري والطرقات، والشخصيات التي يفترض انها «ثورية» متعالية على الشعب، معزولة بعيدا عنه، والكلمات كثيرة في طول المسرحية التي تؤكد اليأس من الناس والاحتقار لهم والاستخفاف بهم. والثائرون مهزومون منذ البداية، وهزيمتهم محسوبة عليهم وعلى خالقهم، لا على الناس ولا على فكرة الثورة، ودعوة السيد أحمد البدوي مغرقة في المثالية والغموض، فانعزاله عن الناس هو هزيمته وفشله ودعوته للزهد مرفوضة ممجوجة فالثائر الحقيقي يريد الدنيا ولا يهمل الأخرة.

أرأيت إذن كيف أن مضمونها «فعال للتقدمية، لو كانوا يفهمون»؟

وما فعله رشاد رشدي في «بلدي يا بلدي» حين فرض عرضها على المسرح والناس لعلاقاته الوثيقة بأجهزة النظام، عاد الى فعله مرة ثانية في عام ١٩٧١ في مسرحيته التالية «نور الظلام»، فحين قدمها للمسرح رفضها المسؤول عن هيئة المسرح آنذاك - الاستاذ محمود أمين العالم - وبرر رفضه بأسباب فكرية وسياسية ايضا، وبعد انقلاب ١٩٧١ وابعاد العالم فيمن أبعدوا عن مناصبهم دار رشاد رشدي دورة واسعة انتهت بعرض مسرحيته، وجاء يوسف وهبي يجرجر أكفانه ليلعب دور البطولة في «دراما الفشل والخيانة» تلك: مالك مخمور ومهندس مهزوم اقاما فندقا جديدا على أرض حديقة فندق قديم، فخسر الفندقان لأن في حياة واحدهما موتا للآخر. وكل الشخصيات خوانة تخون ذواتها وتخون الآخرين وكلها أسرى الماضي ومرضى الوهم، تقع النساء في الحب دون مبرر، وتتدله في العشق دون كبرياء، ويهجرهن الرجال دون ضرورة، لأن هؤلاء، بدورهم باحثون عن العذرية الضائعة دون جدوى. ورسالة العمل كله هي أن البحث عن الحقيقة عبث لا طائل وراءه، والانسان أسير ماض ملوث لا سبيل الى الفكاك منه، والحب لعبة يحسب كل من الطرفين حسابها لتنتهي في الشقق المفروشة وغرف الفنادق، لا قديم باق على حاله، ونموت، لأن الانسان ليس جديرا بالحياة والحب، ولأن السيادة دائما لقوى الظلام، ولا جديد ينفعنا. انقطع ما بيننا وما حولنا فلم يعد باقيا لنا سوى أن ندير وجهنا للجدار كلما لاح نور بادرت الى ابتلاعه. والحصاد في النهاية صورة كارهة

للحياة والناس، لا شعر فيها ولا نبوءة ولا أمل في تجاوز الحاضر الى مستقبل مهما يكن غائماً، والكلمات القليلة التي تقولها أقل الشخصيات أهمية في المسرحية عن المستقبل تضيع وسط نواح بقية الشخصيات المتخبطة في البحث عن ذواتها والخلاص من الخيانة.. بالوقوع في الخيانة!

وبعد عام ١٩٧١ لم يعد رشاد رشدي بحاجة الى أن يخوض المعارك كي تعرض أعماله فقد عاد راعيه عبد القادر حاتم الى دائرة الضوء من جديد، فعاد معه رشدي، ومن حاتم الى السادات.. حتى نهاية النهاية.

ويبقى أهم ما تذكره السيدة ثريا في سياق آخر غير أعمال رشاد رشدي، حين تكتب عن لقائه الأول بالسادات تكتب السيدة التي جعلت لحديثها كله عنوان «المعلم والعاشقة» «في ٢٥ ديسمبر من العام نفسه (١٩٧٥) كان قد حدد له ميعاد لمقابلة الرئيس أنور السادات لأول مرة. وكان زوجي وقتها يمر بوعكة صحية، وبسببها كان قد تناول بعض العقاقير المخدرة، وذهب لمقابلة رئيس الجمهورية ولأول مرة يرى الرجل وجها لوجه. وكان تحت تأثير المخدر، وبالطبع لم يشعر بهيبة الحكم والحاكم، ولاقاه كما يلاقي صديق عزيز عليه (كذا)».. الخ..

ولا تعليق لنا على هذا الهزل كله سوى كلمات ثلاث: وافق شنّ طَبَقه!

وعلى نحو مختلف كل الاختلاف دون تزييف أو اختلاق، ودون مباشرة أو فجاجة يبدو لنا وجه رشاد رشدي في قصة الدكتورة لطيفة الزيات ذات الصدق الجارح «على ضوء الشموع» من مجموعتها «الشيخوخة وقصص أخرى»: للمرة الأولى ومن وراء قناع الفن الجميل وفي ظله – تتحدث لطيفة الزيات عن تلك الخبرة المعذبة في حياتها، ارتباطها الزوجي برشاد رشدي من منتصف الخمسينات حتى اتخذت قرارها بالانفصال عنه منتصف الستينات.

ورغم انه يرد في اكثر من قصة من قصص المجموعة، الا أننا نكتفي هنا بهذه الأخيرة فهي مخصصة كلها لتقنين هذه الخبرة (انظر قراءة لقصص المجموعة لكاتب هذه السطور - في مجلة الهلال، القاهرة، عدد مارس ١٩٨٧). ان القصة تبدأ وصاحبتها في ذروة من ذرى أزمتها، فالرغبة القديمة تلح عليها للافلات من الشقة العالية المطلة على النيل، ومن زوجها ودائرة نفوذه، وهي تنطلق في رحلة مع بعض اصدقائها الى بيت ريفي في احدى قرى الفيوم. ترتاح هي للجماعة التي ستصحبها لأنها مختلفة عن تلك التي تتحرك في اطارها خلف زوجها والتي تسهر في كافيتيريا «سميراميس» وتحضر حفلات الافتتاح في المسارح والمعارض وتتناول العشاء على ضوء الشموع في المطاعم الانيقة «عيني الى الخارج والثانية الى الداخل، والاثنتان تعملان في تناسق وتناغم». ولأن ما في الداخل هو ما يعنينا الآن فان الكاتبة تقطع بنا رحلة اخرى تستدعي خلالها صورا واحداثا وتفاصيل ومشاعر.

معها حملت مشروع روايتها الثانية (للدكتورة لطيفة الزيات رواية واحدة شهيرة هي «الباب المفتوح»، ١٩٦٠) في دفتر بلون الرمل تنقض في صفحات الشمال ما تكتب في اليمين، وهي تلخص فكرتها الرئيسية: المهم هو الرحلة لا ما تتمخض عنه. مواصلة الانسان للسعي وليس ما يتمخض عنه سعي الانسان. قال لها الصديق استاذ علم النفس معقبا: «ان مشروع الرواية يفلسف الفشل. ثم أضاف موجها لها السؤال: هل تحاولين تبرير وضع لا تطيقينه؟ تأملت لأول مرة - صدق تعقيبه. وتذكرت أحد زملاء زوجها - وهو يقف منه على النقيض السياسي - وهو يقول لها إن الناس مندهشة لأنها كتبت رواية ممتازة بالرغم من كل شيء!

ولكن لماذا نسيت العهد الذي قطعته على نفسها بأنها لو ملكت القدرة على اكمال روايتها.. لو أتتها القدرة على التحرر من زوجها ومن هذا البيت

قصص تكشف الوجه الحقيقي لرشاد رشدي الذي لا يشعر بالثقة إلا اذا سحق كل ارادة تتصدى لارادته

ومن هذا الاسلوب في الحياة؟ أتمت الرواية ونسيت - في حومة نجاحها - العهد، وبدل أن تشارك بقدر ما تستطيع في تغيير الأوضاع أدمنت البكاء في ظلمة المسرح والسينما والسرير دموع التكفير أم دموع التطهير؟ وظلت تلعب دور الكاتب الذي ظهر فجأة من المجهول وهو يملك مفاتيح الكتابة: «أي مفاتيح؟ ها هي تعترف الآن أن مفاتيح الحرفة ومعرفة أسرار اللعبة لا تملك ان تصنع هذا الوله الخاص بالحياة الذي هو مادة الفن. وبدونه يتحول الى مادة للتسلية أو لعبة زخرفية فارغة. واعترفت لنفسها ايضا بأنها «في روايتها تلك مارست شيئا من الغش كي تصل لقلوب القراء..» واعترفت أخيراً بأن حبل خداع الذات طويل وان التف في النهاية على عنق الانسان.

وهي تتدحرج في الحقل الاجرد تذكرت أنها كانت تحلم - وهي صبية - بأن تجري حافية القدمين في حقول فول أخضر، وأن تتمدد وحبيبها تضمهما الخضرة ورائحة الخصب، وأن تأكل وحبيبها الفول الاخضر بشوكة مع الجبنة القريش. وانتهت وزوجها لتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين، وما من عشق تبقى بينهما تفصل الشموع وانصاف الحقائق ومرارة الحقيقة وقسوة الخديعة والرفض المتبادل لماهية الآخر والخوف من الاصطدام والحرص على الصورة الاجتماعية والتظاهر بنجاح مشروع أفلس منذ زمن طويل.. وبدل ان تصرخ فيه كاذبة هذه الشموع كاذبة هذه الزيجة، كاذبة كل الدوائر التي تدور فيها. عاشت الكذبة، وبدل ان تصرخ فيه قرأت له ذات صباح قصيدة لصلاح عبد الصبور، لا تذكر منها الآن سوى بيت واحد المرأة تقول للرجل الذي يسهر معها في الكافيتيريا «قم بنا يا حبيبي قبل أن يطلع الصبح وتزول مساحيقي..».

(أنظر الى الذاكرة المراوغة: هذه سطور عبد الصبور التي اسقطتها الذاكرة وستعرف - على الفور - لم أسقطتها: تقول المرأة لرفيقها:

يا عاهري، يا خدعتي، يا قدري
في الساعة الليلية الأخيرة
خذني الى البيت، فانني أخاف ان يبلني الندى
تذوب أصباغي
ويبدو قبح وجهي
(«واغنية الليل» (أحلام الفارس القديم) ١٩٦٤)

وليس العشاء على ضوء الشموع غير طقس واحد من مجموعة الطقوس التي تشكل حياتهما معاً، طقس الطقوس حديث الليل، إن كانت نائمة أيقظها بعد طعام العشاء ويجلس على طرف سريرها ويحكي عن نجاحاته اليومية التي لا نهاية لها. وعند النجاحات الغرامية ترد في الحكاية أنصاف الحقائق. من سنين صاحت فيه أن يكف عن الكذب، عن الاهانة المجانية لكلبيها لكنه لم يتوقف استحال عليه أن يعيش دون مستمع ليلي لنجاحاته اليومية.. ولمراراته اليومية من جحود الناس والدنيا التي لا نهاية لها ايضا..

وعلى مر الأيام تحولت الى اذن تستمع وفم معقود اللسان.. بعد ان اكتشفت ألا أرضية بينهما للقاء. ليس هذا فقط، في الفراش أيضاً حولها لاداة اشباع «يوم لم يكن لقاؤهما في السرير طقساً صرخ فيها أنت تحتقريني.. جسدك يرفضني.. يحتقرني.»، لم تكن تعرف ان خداع العقل لا يجوز على الجسد، وانه أحياناً يكون أذكى من العقل وأفصح تعبيراً وتوقعت أن يكف عن الفعل الجنسي، لكنه لم يكف، وتحولت العملية لطقس مدمر وتحولت هي لاداة أشباع.

لم هذا كله؟ كيف بلغت قرار الهوة؟ ها هي تعترف وهي تتمدد وسط خضرة لا تعرف لها اسما ان سفح الجبل هو نفس السفح وانه لا قرار للتنازل. وتنازل صغير يسلم الانسان لتنازل أكبر، ويفيق الانسان ذات يوم

ليجد نفسه في هوة بلا قرار.

شيء ما حدث في مغرب ذلك اليوم ومسائه أنهى هذا العالم بغير رجعة.. هل انتهى وهي تمر بمسالك القرية الطينية تقاوم رغبتها في الاغماء وتنتصر عليها عام انتهى حين صرخت في بيت الخولي: أخرجوني من هنا؟

شيء ما زائف ومصنوع في بيت الخولي، أراد الانتقال من بيت الطين لبيت من الطوب الأحمر ولم تسعفه قدراته، فبقي بيته حجرة واحدة معلقة في الهواء. الى هذه الحجرة جيء بامرأته كي تفحصها الطبيبة الصديقة. وتوحدت الراوية بالمرأة المريضة التي تبدو غريبة منبتة وهي ممددة على سرير معدني أسود في حجرة مغلقة، وتساءلت: «هل يتأتى للمرأة المريضة ان تعود الى حيث تنتمي وقد انتهت اللعبة؟ وعرت الطبيبة المرأة من ملابسها. وما كادت تميل تضع السماعة على قلبها حتى انهار السرير بالمرأة العارية، وخرجت هي من الغرفة مختنقة بخزيها.. وفي الهواء الطلق خارج منزل الخولي وقفت ترتجف بخزيها وتتحسس جسدها، تستشعر عمق الجراح التي أصابتها لحظة انهار بها السرير عارية.

تلك اللحظة المستعادة بكل ضراوتها وبقدر الخزي والمهانة فيها، ان ينهار بها السرير عارية وهي اداة اشباع تمتع لا تستمتع، ينتهكها رجل كريه يرفضه الجسد ويراوغ العقل في قبوله، تلك اللحظة كانت النهاية، اجتازت المرأة الصراط الوعر، رعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين «يتأتى على المرأة وقد انتهت اللعبة ان تقف على قدميها، أن تأوب الى نفسها، الى أهلها وناسها، الى بيتها بعد غيبة عشر سنوات».

ان الرواية الاولى للكاتبة ـ الراوية ترد في هذه القصة بعد صدورها بربع قرن (١٩٦٠ ـ ١٩٨٥) وقد فات عليك كيف تراها صاحبتها.. فكيف نراها نحن في هذا الضوء الجديد؟

اكتفي هنا بالوقوف عند ملاحظتين: الاولى هي أن الزوج الذي لا تسميه الكاتبة في هذه القصة هو الدكتور فؤاد رمزي (لاحظ جَرْس الاسم) في «الباب المفتوح»، واكتفي كذلك بالاشارة الى نقطتي تطابق: من حيث ترديده طقس الحديث الليلي نقرأ من «الباب المفتوح»: «وكان لرمزي قدرة على تركيز الحديث حول نفسه، حول المؤامرات التي دبرت ضده وأحبطها، والخطط التي رسمها ونجحت، والكتب التي كتبها، والتي ينوي كتابتها، والانتصارات التي احرزها والتي سوف يحرزها. وكان لرمزي ايضا القدرة على احاطة حديثه بأهمية تبلغ مستوى القداسة وكأن مصير العالم كله يتوقف على.. الخطوة التالية التي سيتخذها ليسحق أعداءه سحقا نهائياً».. (ص ٢٩٩) وعن انصاف الحقائق والأكاذيب حول نجاحاته الغرامية، يكفي ان تقرأ وصف ليلى للدكتور رمزي وهو ينظر لبنت خالتها ليلة اعلان خطوبتهما بالذات، وطافت عينا الدكتور رمزي بالجسم الفائر الناضج في لهفة وفي ظمأ.. ورأت ليلى عيني رمزي تستقران في نهم على الخط الذي يفصل بين نهدي جميلة، وشفتاه تتكوران في ابتسامة كريهة أشبه بتكشيرة حيوان مفترس..» ثم وصفته جميلة فأوجزت وصفه: «دا زي الكلب.. ريقه يجري على أي عظمة...» (اقرأ المشهد كاملا من ص ٢٦٢).

ان هذا أصدق وصف للدكتور فؤاد رمزي (اقرأ: رشاد رشدي) تقدمه ليلى في خواطرها: «وهل اكتشفت ان رمزي لا يحبها؟ هل اكتشفت انه غير قادر على الحب؟ هل عرفت فيه الانسان الذي يخفي احتقاره لنفسه تحت مظهر من القوة، والذي يبرر ضعفه بنظريات عقيمة؟ الانسان الذي ينمو على حساب الآخرين كالنباتات المتسلقة، والذي لا يشعر بالثقة الا اذا سحق كل ارادة تتصدى لارادته؟ الانسان الانتهازي الذي يكرس كل ذكائه وآدمية من حوله من الناس ليحقق أغراضه الشخصية والنفعية؟» (ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧)

لم تنته معارك الماضي ما دامت تحيا في الحاضر ويجب أن تخاض المرة تلو المرة حتى لا تتم خسارتها الى الأبد

ان الشخصيتين تتطابقان كاليد والقفاز، وقراءتهما معا واحدة في ضوء الأخرى انما تغني فهمنا لهما معا، وهذا يقودنا للملاحظة الثانية حول الوظيفة الحقيقية التي أدتها الرواية الاولى لصاحبتها: لقد قدمت اليها التسوية المرغوبة: ان تهرب من الزيف وان تبقى فيه، ان تفعل وألا تفعل، ان تقدم وان تحجم، في الوقت ذاته.

وتمثلت التسوية في معادلة واضحة الحدود: ليلى سليمان تخلع خاتم الدكتور فؤاد رمزي، ولطيفة عبد السلام تهدي روايتها للدكتور رشاد رشدي!

وليس بعد هذا كلمة تقال.

***

رشاد رشدي صفحة كريهة من صفحات الثقافة المصرية. هكذا كان منذ بدء ظهوره في واقع الاربعينات. وقد يكشف التاريخ الصحيح لهذا الواقع الدور «الخاص» الذي لعبه عدد من الاساتذة الانكليز في الجامعات وسواهم، في سنوات الحرب العالمية، حيث القاهرة تغص بالضباط والسياسيين ورجال المخابرات الانكليز والعاملين معهم ـ سراً وعلناً ـ ووراء واجهات متعددة (شركة شل، جماعة اخوان الحرية، محطة الشرق الأدنى، نادي خريجي قسم اللغة الانجليزية... الخ) ولم يكن رشاد رشدي بعيداً عن هذه الدوائر. وفي عام ١٩٤٧ سافر رشدي الى انكلترا ورجع بشهادة الدكتوراه من جامعة ليدز في نهاية عام ١٩٥٠ (عن مصر في عين الرحالة والمستشرقين في القرن الثامن عشر) وحملته الحركة الوطنية التي طالبت بالغاء معاهدة ١٩٣٦ وما تبع هذا الالغاء من الاستغناء عن الاساتذة الانكليز في الجامعة وغيرهم، الى ان يتولى أمر قسم اللغة الانجليزية في كلية الآداب. من ذلك التاريخ وهو يخوض المعارك المتصلة كي يفرض سيطرته الشخصية والفكرية على القسم، ومنه يتخذ قاعدة انطلاق للحياة الثقافية الواسعة. وخصومه في تلك المعارك كثيرون ـ منهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر: الدكاترة ياسين العيوطي ومحمد اسماعيل موافي ولويس عوض وشوقي السكري وآخرون.

من قسم اللغة الانجليزية الى الحياة الثقافية الواسعة استطاع رشدي دائما ـ بعلاقاته الوثيقة والمتشابكة بالمسؤولين في النظام وأجهزته ـ ان يواصل الصعود، وأن يخوض مع تلاميذه وأتباعه هو لا يطلب منهم أقل من الولاء الكامل لشخصه وفكره ومواقفه ـ المعارك الضارية دفاعا عن انفصال الفن عن الحياة، ووقف هناك بعيدا معزولا عن الواقع وهموم الناس، انما لهذا ازداد صعودا حين خلت الساحة ـ أو كادت ـ ممن يمثلون فكرا مناقضاً، بعد حملة عبد الناصر على اليساريين والماركسيين في نهاية الخمسينيات، وأن يظل دائماً مرتبطاً بكل العناصر المعادية لثقافة مصرية ذات مضمون تقدمي وتوجه انساني.

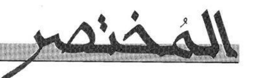
هكذا كان الرجل، وهكذا عاش حتى لفظ أنفاسه الأخيرة.

ونحن نفتح هذه الصفحة الكريهة، لا من أجل الماضي بل من أجل الحاضر والمستقبل. ولعلك قد رأيت مما سبق ان رشاد رشدي لم يمت، بل لعله قد تزايد أو تكاثر، فهؤلاء تلامذته وحواريوه يشغلون مواقع مؤثرة في الواقع الثقافي المصري (في الجامعة، وفي هيئة النشر بكتبها ومجلاتها ودورياتها، وفي اكاديمية الفنون ومعاهدها المختلفة، وفي بعض وجوه العمل الاعلامي والكتابة النقدية).

انما لهذا قلت وأقول ان معارك الماضي لم تنته ما دامت تحيا في الحاضر، ولهذا يجب ان تخاض المرة بعد المرة حتى لا تتم خسارتها الى الأبد.

نعم.. يجب ان تخاض المرة بعد المرة حتى لو نسينا ـ في غمارها ـ ان نذكر محاسن موتانا □

فاروق عبد القادر:
ناقد من مصر، له العديد من الكتب النقدية.



«حكايات الشاعر بلوزار»

حمزه عبود

دار مختارات . بيروت . ١٩٨٨

■ حمزه عبود شاعر أرصفة خجول. غناؤه داخلي. ليس باطنياً بالمعنى الصوفي أو الديني بل أقرب الى رندحة رجل غريب في مكان بعيد وأجنبي. يريد بحرقة أن يغني، لكنه «يريد» أكثر مما يغني... مع ذلك، ومع ما في ذلك من ألم، لا يبدو حمزه عبود محبطاً في كتابه الثالث «حكايات الشاعر بلوزار». ولعلّ تغييب الولولة والتأسف على الذات واستبدالهما بأسطورية رمزية مكشوفة، جعل من كتابة حمزه عبود بلّورة، بقدر خصوصية ألوانها، تشف على عالم لا نجهله، مع أننا نحاول كثيراً تفادي المواجهة به.

يكتب حمزه عبود مثل راقص يتدرّب على حافة هاوية. بعد كل كلمة يخيّل الى قارئه أنه مزمع على الاستقالة وإهمال الورقة، مغادراً الى لحم الحياة. فكأنه «ميّل» ليشير الى أن الكتابة، هه، لم تعد تجدي. لكن أليس أكثر المشككين أقرب الى المؤمن من سواه؟ أليس شاعر التجربة المتخلصة من هموم التأدب، من الرائج والمعلوك على حدّ سواء، هو مالك الضربة الكفيلة بكسر الأقفال وفتح أبواب مغلقة، جديدة؟

على القاريء أن يضع «حكايات الشاعر بلوزار» جانباً نافضاً يده منها إن لم يكن ناوياً مطالعتها في جدّية وتأمل، علماً بأن الشاعر نفسه، مثل بطله، متأرجح بين الجدّية الفاجعة وبين الهزل الساخر، متقلّب بين الحضور الشخصاني الملموس في الفعل المباشر، وبين التعدد الرمزي في مرايا الأزمنة. يضع نفسه على منصة الشهادة ثم يتمشى هازلاً الى منصة الادعاء، وبعد قليل يعبس صاعداً الى مقعد القاضي، ثم لا يلبث أن يصيح بصوت رنان: محكمة!

بلوزار دون كيشوت يبحث عن سرفنتس وجيوبه مليئة بحطام الطواحين.

يجهد حمزه عبود لإيهام قارئه بأن أوهامه خالدة، بل مقدسة، ولا يمكن لمن يطالعه، إلاّ أن يقع في التوهّم □

«مسك الغزال»

حنــان الشــيخ

دار الآداب . بيروت . ١٩٨٨

■ يمكن تسمية رواية حنان الشيخ الجديدة «مسك الغزال» سجادة الشيخة. فهي مشغولة بكلف منذ الخيط الأول. تفاصيلها متداخلة، متجاورة، ومتساوقة مثل رسوم السجاجيد. وكل خيط مهما صغر شأنه أو شحب لونه مستقل ومؤتلف في آن معاً.

كل ما اختزنته حنان الشيخ من عيشها في الصحراء ملغّم وململم ومحسوب، فكأنها الكاتب والرقيب. لا تنوي استكمال الغوص في الدهاليز النفسية لنسائها الأربع، فتستأنف الدبيب تحت القشرة بإصرار، إمعاناً في تصويرهن وتشكيل الحياة من حولهن، مدركة خطورة موضوعها، ومستوعبة تفاصيله، بل يشعر القاريء بسرعة أنها تمعن في التلميح وإثارة الحفيظة والتحريض على التساؤل. ولولا هذا المصدر الدافق للكثافة لبدت الرواية، عملاً لا تجريداً، كسجادة محتشدة برسوم ذات مناخ موحّد فقط. إلاّ أننا لن نلبث أن نشعر بالحرارة، ويهب على السجادة عصف «الطوز» الصحراوي، فتتحول بساط ريح، بدلاً من التحليق فوق الأشياء يقتحمها، ولو خرّب في هبوبه الأشياء وتمزّق.

إنها مقاربة مميزة في الأدب الروائي العربي لما عرف في الغرب بالأدب النسائي عن النساء وبأقلامهن. والكشوفات المتلاحقة التي تقدمها لنا الكاتبة من شأنها إزالة الحجاب ورفع الستور والقفز في الوقت المناسب والحميم فوق الحصون التي تخبيء جزءاً كبيراً من النصف الآخر، في المجتمع الصحراوي.

ربما يلجأ الطهرانيون والمتزمتون الى إطلاق صفة الإباحية، أو تقصد الإثارة على «مسك الغزال». لكن حنان الشيخ تستطيع أن تفخر بجسارتها على كسر حاجز الصمت ووصل المستور بالمكشوف.

قهر الحب وانفجارات الغريزة. الكبت ومضاداته الحيوية، نكهة الأيام والليالي في العالم الصحراوي المعاصر، بعض مما تحتويه «مسك الغزال». ثمة أيضاً صرخة تترك أصداءها طويلاً بعد إغلاق الكتاب □

● راجع نقد شربل داغر. «الناقد». العدد الخامس تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨.

«غيرنيكا . بيروت»

فــواز طرابلســـي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت . ١٩٨٨

■ الفن والحياة بين جدارية لبيكاسو وعاصمة عربية في الحرب، موضوع كتاب «غيرنيكا، بيروت» لفواز طرابلسي. بيروت المتشظية إنساناً وتراثاً وحجارةً تتماهى في الجدارية الشهيرة، وتصبحان توأماً في كبسولة التاريخ من خلال هذه الدراسة الابداعية الدقيقة، حيث يقيم الكاتب متوازيات منطقية صاعقة بين خطوط الحرب الأهلية في اسبانيا والحرب الأهلية في لبنان، وبين بيكاسو الفنان ولوحته المعبّرة عن مآس وفواجع متكررة، تخص الإنسانية كلها وتشهد على تجذر الوحش وبروزه في زمن الحرب.

يطوف فواز طرابلسي في عمق الجدلية الرابطة بين الفنان وعمله، غائصاً الى الأعماق التاريخية التي تنبض بها لوحة بيكاسو. فيضيء لقارئه حقائق وجوانب ويكشف عن مفارقات، مستعملاً هامش الصفحة لتموين الأحداث بخلفياتها وشروحها، فاتحاً باباً بعد كل باب على المزيد من التعميق والتكثيف والتزويد، حتى ليشعر القاريء بأنه يتجول داخل متحف حي مع دليل حصيف وفصيح.

لم يحدث من قبل، حسب معرفتي، أن أقام كاتب عربي مقارنة إبداعية، غورية، بين لوحة ومدينة، ضارباً في الشمولية فنياً، ثقافياً، سياسياً، وإنسانياً، وبجعبة علمية بالغة الدقة، كما يحدث في هذا الكتاب. فبالإضافة الى التنضيد المرجعي الثاقب، يمدنا فواز طرابلسي بشحنة من المقاومة الروحية، يلهمنا إيجابية العمل في أحلك الظروف، ويضع أمامنا قدرية ارتباط المبدع بشعبه وتراثه.

وبالرغم من مجانية الاقتراح يمكننا القول بأن «غيرنيكا، بيروت» دراسة جديرة بالتحول فوراً الى مادة تدريس. فإلى كونها أكاديمية المبنى، طليعية المعالجة ومعاصرة بالمعنى الحداثي □

● راجع نقد سارة العامر. «الناقد». العدد الرابع. تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨.

«مختارات من شعر غيورغ تراكل»

ترجمة فؤاد رفقة

المكتبة البولسية . بيروت . ١٩٨٨

■ تراكل . . تراكل، ماذا يجري؟ منذ ثلاث، أربع سنوات والحديث حول الشاعر الألماني غيورغ تراكل آخذ بالامتداد، خصوصاً في فرنسا حيث صدرت ترجمات مختلفة ودراسات ومقالات وكتب حول حياة وأعمال ومخدرات تراكل. وفي سلسلة «من الأدب الألماني» نشرت المكتبة البولسية قصائد مختارة له نقلها الى العربية ببراعة الشاعر فؤاد رفقة. لكن لماذا تراكل، وما هي النقطة الجاذبة في أعماله؟

إن التناقضات اللونية الصادمة في أعمال هذا الشاعر شديدة الشبه بانفجارات الكومبيوتر الحديث. ولديه كلف يبهر البصيرة بالفوارق الحادة بين عالم المادة وبين الطبيعة. ثم أنه يتعامل مع الرؤيا والهلوسة، مع الهاجس والحلم، مع الوسوسة وأخيلة الوسن في مستوى متساوق كتعامله مع الصورة الوضعية العادية، فكأنه يغرف دماغه وروحه بمجرفة، ملقياً بكل كيانه في الكلمات.

وشأنه شأن السينمائي فايسبندر كان تراكل مدمن كوكايين من الطراز الثقيل، أي أنه بتعبير آخر كان مدمن صحو ودفع تصاعدي بالجسم والعقل نحو تأليق كريستالي للرؤيا الشعرية، بعكس رامبو وكوكتو وبودلير الذين أدمنوا الخشخاش والأفيون، مخدرات الفراديس الاصطناعية والرؤى المطوطة. ومما لا شك فيه أن النبوءة الكارثية ـ الكسوفية التي تنبض وتتوتر مثل تيار خفي في قصائد تراكل جعلت شعره مقرباً من فزّاعة النصف الأخير للقرن العشرين: الخطر النووي. ويمكن وصف الحركة الداخلية لمعظم أغانيه المفرقعة باللون والبوح كانفجار الفطر الذري حيث القمة نهاية والنهاية آخرة حقيقية. فهو يبدأ دائماً، على وجه التقريب، وكأن شمساً منفجرة تشرق على الكون، ثم لا يلبث أن يغمس كل ذلك الانبهار الرهيب في الظلمة والصقيع.

بعيداً عن الذهن الفلسفي وبالرؤيا وحدها كتب تراكل نبوءات كابوسية راعشة ومحتشدة بندى الحنان المفقود ودوخة الصوفيّة المحبطة، وجاء نقل فؤاد رفقة لمختارات من قصائده الى العربية فعالاً وناجحاً □

جاد الحاج

رواية الياس فركوح «قامات الزبد»

الإنكسار والهزيمة



«قامات الزبد»

رواية

الياس فركوح

مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)

ودار منارات (عمان) ـ ١٩٨٨

مودي بيطار سمعان

■ يرثي الياس فركوح في روايته الأولى «قامات الزبد» الوضع العربي واقعاً وصورة، بشراً وأرضاً، فرداً وجماعة. يحكي الحصار والخيبة والتشتت ويكتب النهاية قبل البداية.

لا يكتب فركوح عن الثورة والحياة والموت بل يكتب الثورة والحياة والموت. يكتب كواحد عاش «التجربة» من داخل، وان لم يكن ذلك شرطاً اساسياً أو ضرورياً للكتابة. فـ «قامات الزبد» لا توحي بمسافة بين التجربة الفنية والتجربة الحياتية، بصرف النظر عما إذا كان فركوح أحد أبطال روايته بالمعنى الشائع للكاتب او بمعنى المضمون الخاص للعمل. وليس مصادفة اختيار الغلاف رمادياً والغلاف الخلفي أسود، كما لو كان الكاتب ينعي الزمن الخاوي الخائب بهيوليته المائلة الى العتمة. فلا انتصار واحداً ـ أو حتى مجرد إشباع ـ في «قامات الزبد» بل فيض لغوي، متداخل زمناً وأحداثاً، عامر بالآلام والدمار والسير الحتمي نحوهما منذ نقطة البداية. ويوحي عنوان الكتاب العدم والعبثية وانكسار الاحلام، وكل ما يحاول الارتفاع عن حضيض الواقع والمسرى الشخصي المجدب لا يلبث ان يهبط كالموجة ذابت في الزبد الحليبي. غارت في الأرض المالحة. ملح على ملح يذوب في رمل الملح» في الصفحة ٥٢.

يتبع فركوح نهجاً شاع في الرواية العربية الحديثة، وهو اجتماع شخصيات عدة في نقطة مشتركة يتواصلون فيها وينفصلون في ما يشكل العمل المتكامل سواء كوّن سياقاً أم بقي «النص» طابعه الغالب. البورجوازي خالد الطيب، المسيحي نذير الحلبي، والطالب زاهر النابلسي، يقتربون في تداعياتهم وعلاقاتهم، يبتعدون، ينفتحون وينغلقون في نص مكثّف ومنفلش معاً، يسير في خط مواز لهم احياناً ومتداخل ومتقاطع احياناً أخرى. ونراه مرات كأنه ينفصل فيما يشبه الهلوسة او الثرثرة المجانية التي تمتد صفحة كاملة لا تقطع نفسها نقطة أو فاصلة. اضافة الى ذلك ثمة تضمينات هامشية طويلة تبدو خارج الاطار او ثانوية لكنها تنير بعض الجوانب لدى الشخصية. ولا يؤدي هذا الانفصال اللغوي الى الابتعاد عن روح الاحداث وسير الشخصيات والجو «الشخصي» والخالص المخيم على الرواية.

ويبدأ التقاء الطيّب والحلبي والنابلسي مكاناً ـ وليس زماناً ـ في السيارة التي أقلتهم من بيروت الى صور حيث يغادرون بحراً الى مصر. وتذكّر السيارة والسفينة بالقطار في الأدب الروسي الذي يرمز الى رحلة الحياة والموت لدى الشخصيات. وفعلاً يغادر نذير الحلبي السفينة ليذعن لأمر مهمة عاجل، ويغادر خالد الطيب وزاهر النابلسي وحدهما الى مكان آخر يفترض انه سيزود الاول بالراحة والثاني بالشهادة الجامعية. لكنها تكون المهمة الأخيرة في حياة الحلبي الذي كان يتسلح بهويته المسيحية لينتقل الى المناطق الشرقية في لبنان ويجمع المعلومات التي تخدم المقاومة الفلسطينية. في اللحظة الأخيرة «يسترده» مصيره، بل خياره، لأنه كان يحمل منذ البدء أفكار تفضيله المهمات القتالية في لبنان على وظيفة في مديرية التوجيه في دمشق. ونذير محكوم بالأسطورة منذ طفولته. فالعرافة، صديقة أمه، التي قرأت كفه وهو طفل قالت: «أراك مسافراً بين بحر وبحر ولن تدوس يوماً على أرض» ص ٤٤. وهو خضع لنبوءة خط الحياة في يده، ولم يناقش يوماً الاوامر التي أعطيت له برغم انه رأى الثورة «ملوثة بخطايا البشر» ص ٩٩، وبرغم خيبته من إبعاد «ابو الحكم» الذي «كانت مثاليته الدفينة والراسخة تشده الى الوهم بأن العودة الى الأصل هو سبيل الخروج من حلقات المراهنات الخاسرة» ص ١٠٧. ومشى طريق جلجلته كـ «مسيح آخر» ص ٢٦١ لأنه أيقن انه «البطل الراكض الى خيبته ركضاً. المندفع الى دمه» ص ١١٣. لذا اتجه الى بيروت الشرقية من دون نقاش ليحاول ان يمنع سقوط مخيم «تل الزعتر» أو يؤجله، بما يتيسر له من معلومات ومشاهدات في المناطق العدوة. لكن اعداءه الذين يلتقي معهم في حمل الصليب على الصدر يختلفون معه في كل الأشياء الأخرى، ويقتل ذبحاً، فينتقل الى البحر محققاً نبوءة العرافة: «ها البحر يقترب ليأخذني» إذ هو منذور للصخب والزبد، ولن يجد سلامه حتى في الموت.

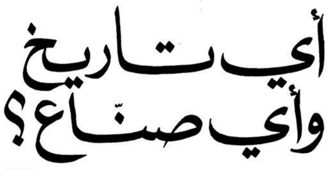
وخالد الطيب صديق نذير الحلبي وعدوه. هما رفيقان في خندق واحد برغم سخرية الطيب من خبرة الحلبي «المثقف» القتالية. الطيب «بورجوازي متطفل» ص١٠٠، لا دافع ظاهراً لديه للانتماء الى المقاومة وتحمل شظف عيشها اليومي فكيف بطابعها المصيري، مبدئياً، في الحياة والموت. والمقاومة، كنقطة بدء، لم تجسد حلم الطيب أو توفر له الوجه الآخر للواقع، بل كانت مهرباً له الى الذات ومن الذات معاً. العجوز الناحل، أبوه، كان مقتنعاً بأنه لا ينفع، وأراد ان يثبت لنفسه قبل أي شخص آخر، انه لم يأت عبثاً. ويصعب الانتماء على الطيب الذي يحمل ماضيه كشخص آخر يواجهه دائماً ولا يستطيع التخلص منه. ويختلف مع الحلبي في الرؤية لكنه يلتقي معه في أمر واحد، والأصح شخص واحد: ثريا. البارميد المصرية التي عشقها الحلبي، كأن في ذلك ما يكمل أسطورته. المسيحي المنذور للفداء والذي يسامح الآخرين ويغسل خطاياهم بحبه. وبرغم معرفة الحلبي لإشتهاء صديقه لثريا لا يسمح لها بالتطرق الى الأمر ويتجنب الخوض فيه. واذا كانت ثريا رمزاً للحلبي فانها المرأة ـ الحلم (الذي لا يتحقق) للطيب ولو كانت محصورة في إطار الجسد. الطيب لا يفهم لماذا لا تستجيب المرأة هذه لرغباته الحارقة، هي التي تجالس الزبائن وتلبي رغباتهم. وفي فيض التداعي وسيادة الزمن النفسي في الرواية، يقع الطيب في متاهة المرايا ولا يخرج الا بالازدواجية. «أين أذهب بوجهي؟ لا أمسك سوى الماضي» ص ٢٣. ولأن الماضي كالحاضر وكالمستقبل تمتزج الأزمنة، ويمتد الواقع والشخصيات أفقياً وعمودياً. لذا

تنعدم المسافات وتستطيل، ويتواصل الطيب مع الخارج وينفصل عنه لكن تبقى «المسافة الفارقة بين الميت والحي. هذه المسافة الصعبة والهينة في الوقت نفسه» ص ٣٣. لكنه لا يلبث ان يتخطى هذه المسافة ويعرف خياره، اذ ينتحر عندما يبلغه نبأ مقتل الحلبي ويقرر ان يوم موته «يومي وها أنا ماضٍ فيه» ص ٢٦٢. الموت وحده أخرجه من «نقطة الوسط والما بين بين» وأوصله الى ذاته. في آخر المونولوغ الذي يختتم به فركوح الرواية يقول الطيب: «... فأنظر في الأبيض ولا أرى سواي...». ويبدو انتحار الطيب أول الأمر مفارقة وسط المنطق. منطق شخصيته وإيمان الآخرين انه «بين بين» وعاجز عن الاهاب في انتمائه الى الآخر، ومنطق علاقته بنذير ومحاولته استمالة صديقته ثريا في بيروت والقاهرة. مقتل نذير يغضب خالدا ويفجعه معا «كنت مجرد مهرّج (...) كنت احدس دائماً بأنك تهيء نفسك لدور الشهيد» ص ٢٦١. لكن تراكم الخيبات بلغ الذروة مع موت نذير ودفع الطيب الى النقطة الفاصلة التي لا تقبل الازدواجية ولا الوسط. في المونولوغ الأخير يرى موت صديقه تحدياً: «كل الخيارات لي ولا خيار غير الموت له؟ حسناً. هذا أنت ولكنني سأقتلك حتى لا أكونك». المقاومة لم تأت له بالخلاص، وخاب عندما اكتشف من داخل أنها ليست المثال النظيف الطاهر الذي يمنحه الوجه الذي يبحث عنه. قال: «حان وقت استراحتي» ص ٩ وتوجه الى الاسكندرية لكن هذه لم توفر له سوى مسرح موته. وكان الخيار عنده حتمياً، ولا تناقض في حالته، كما عند نذير الحلبي لأنه رأى منذ البداية ان الموت هو نهاية الطريق. فمروان الشاب المتحمس، زميله في القتال «خاض في اختياره حتى النهاية. حتى الموت».

واذا كانت المرأة مع نذير الحلبي عنصراً مكملاً لاسطورته، فإنها مع خالد الطيب الوجه الآخر لبيروت، والضد الملتصق بها. بيروت الحرب والسلام، وبيروت الهوية التي يبحث عنها. «ولأنه ظل غير ممسك بالذي لا يمسك ظلت بيروت كما المدام عصية على الامساك» و«لماذا تبتعد المدينة كلما مسّ جسده أرض المدام؟» ص ١٢٦ و١٢٧. وهو كنذير اختار (هل اختار؟) امرأة تزيد ضياعه بدل ان تمنحه شيئاً من الاستقرار. ارملة ورثت بناية عن زوجها دعاها «المدام» دائماً، ومارس الجنس معها منذ أول لقاء في الوقت الذي كان يشتهي ثريا. ربما لذلك عجز عن «أخذها باحترام» ص ١٢٧: «اكتشفت المدام انني اتلصص عليها ولا أنظر إليها»، فهو لم يحب امرأة قط وبقيت المرأة له جنساً فقط.

زاهر النابلسي يبدو اضافة الى خالد ونذير. انه الشخص المحايد الذي يسمّي اشياءهما بأسمائها وينظر الى كل شيء بعينين مفتوحتين متسائلا على الدوام اذا كان على «خطأ أم على صواب»، حائراً بين أبيه الذي أجهض حلمه بالعودة الى فلسطين مع هزيمة عبد الناصر، وعمه منصور «ابي الحكم» المتمسك بالاصول ولو عنت المعارضة وسط لحن التصفيق. زاهر خاضع للثنائية والاجوبة النهائية. هل يتبع والده ام عمه؟ القرش أم الثورة؟ هل التنظيم على خطأ أم على صواب؟ خالد ونذير يخشيان عليه من طراوته ولا يعطيانه الأجوبة «الواقعية» لكي لا يصدم في اول الطريق. لكن زاهراً يتلمس طريقه وحده ويجد الأجوبة. يسافر مع خالد الى مصر لاجراء الامتحانات التي لا تهمه. المهم عمه منصور ابو الحكم الذي لا يفهم لماذا أبعد. زاهر هو المتفرج الذي ينتظر النهاية ليكون رأيا وموقفاً. هو «الصوت الثالث» بين أنين الخيبة وهتاف الإعجاب. لكنه متفرج متعاطف اذ تفجعه نهاية نذير الحلبي التراجيدية برغم انها كانت كامنة في الاحتمال.

اسلوب البناء في «قامات الزبد» هو المعنى. جملة فركوح تتركز، تنبض لاهثة لتكوّن «حالة» في الغالب، لا حدثاً مع الاحتفاظ بشاعرية مؤسلبة تسود الرواية. وهو يفتت السياق ويلغيه، ويطوّع الزمن فتتداخل أبعاده، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، كذلك موضوعياً وذاتياً. ويبلغ في النهاية (ام البداية؟) قصة الهزيمة والانكسار. □



«لقاءات مع صانعي التاريخ»

جوليو أندريوتي

دار سيدكويك وجاكسون . لندن . ١٩٨٨

نجدة فتحي صفوة

■ صدرت في لندن الترجمة الانكليزية لكتاب من تأليف غويليو اندريوتّي وزير خارجية ايطالية الحالي، عنوانه «سِيَر: لقاءات مع صانعي التاريخ»[1]. ويتضمن الكتاب مجموعة طريفة من صور قلمية لشخصيات عالمية، معظمهم من السياسيين، يعتمد فيها اندريوتّي على تجربته الشخصية وذكرياته التي تمتد أربعين عاماً في الحياة السياسية، شغل خلالها رئاسة وزراء ايطالية مرتين، وعدة مناصب وزارية أخرى.

ان أسفار اندريوتي في شتى بلاد العالم خلال هذه الحقبة الطويلة، وزيارات كبار المسؤولين والزعماء من دول العالم الى ايطالية، أتاحت له الفرصة لمقابلة معظم الشخصيات الرئيسية التي شغلت عالم ما بعد الحرب، سواء أكانوا من ذوي السمعة الجيدة أم السيئة. وبينهم ثلاث شخصيات عربية عرفها آندريوتي وجالسها، وهم الملك السابق فاروق، وجمال عبد الناصر ومعمر القذافي.

ويلقي آندريوتي في ثنايا كتابه أضواء جديدة على وجهة النظر الايطالية في السياسة الدولية والشؤون العالمية، ويصف بشيء من السخرية الهادئة بعض نقاط الضعف والقوة في الشخصياتَ المهمة التي يتحدث عنها، كما يقدم تفاصيل دقيقة عن سياسة ايطالية الداخلية ومساوماتها اليومية، حيث كان التمثيل النسبي والوزارات الائتلافية قصيرة العمر، سمتها الغالبة. ولكن آندريوتي، مثل معظم المؤلفين السياسيين الذين يكتبون سير المعاصرين، أغفل شخصية رئيسية واحدة من الشخصيات الايطالية التي تناولها، وهو آندريوتي نفسه.

ولد غويليو آندريوتي في روما سنة ١٩٠٩ ودرس الحقوق في جامعتها، وخاض الميدان السياسي في ايطاليا في سن مبكرة، وسرعان ما أصبح رئيسا ◁

للاتحاد الجامعي الكاثوليكي، وانضوى تحت لواء دي غاسبيري بعد الحرب العالمية الثانية، ولذلك تقدم سريعا في صفوف الحزب الديمقراطي المسيحي، وشغل مناصب وزارية مهمة. ثم أصبح رئيساً للوزراء للمرة الأولى في سنة ١٩٧٢، ومرة أخرى في سنة ١٩٧٦، وخلال فترة رئاسته الثانية كان المسؤول عن تطبيق ما عرف بـ «التساهل التاريخي» مع الشيوعيين، وكذلك كتب عليه ان يعالج الأزمة التي أحاطت باختطاف صديقه وزميله «ألدومورو» ثم مقتله على أيدي الكتائب الحمر.

ولا شك أن آندريوتي بما لديه من تجارب شخصية وما شغله من مناصب كان قادراً على صياغة هذه السلسلة من الصور القلمية الدقيقة للقاءاته مع الشخصيات التي جمعته بها ظروف عمله وحياته السياسية الحافلة، وقد صاغها بمهارة فائقة، وبأسلوب ينم عن حسن النية، والتفهم العميق. وكلما قطع القارىء شوطاً في قراءة هذا الكتاب الممتع ارتسمت له اضافة الى الشخصية التي يتحدث عنها المؤلف، صورة تزداد وضوحاً ودقة لشخصية المؤلف نفسه وما يتمتع به من ذكاء وتهذيب، وما يمتاز به من عمق الفكر وبعد النظر والحكم الصائب على الأشخاص. وهو في الوقت نفسه صريح مع القارىء في النقاط التي لم يكن واثقا منها أو لا يستطيع الجزم بها، ولكنه حين يتوصل الى رأي يناقض الرأي الشائع عن احدى شخصياته (سواء اكان رأيه ايجابيا أم سلبيا) فانه لا تعوزه الشجاعة للتمسك بهذا الرأي. وهو كريم مع من يختلف وإياهم في الرأي أو السياسة، ولكنه يبدو مصراً على كراهيته لديغول، واحترامه لجيمي كارتر، واعجابه بانجازات نيكسون.

وفي الكتاب لمسات انسانية رقيقة، ولمحات طريفة مسلية تخفف ما في بعض فصوله الأخرى من طابع الجد والرتابة، منها ما رواه عن صديق الملك فاروق ومعتمده (انطونيو بوللي) وهو ابن مهندس كهربائي ايطالي كان يعمل في القصر، وعما سمعه من قصص تكاد تكون خيالية عن نفوذه، ويستشهد في ذلك بقول الشاعر الايطالي العظيم (دانتي) انه «يحمل كلا المفتاحين لقلب مليكه». (وليست هذه اشارة أدبية مجردة، بل انها تشير الى الدور المزدوج الذي كان يقوم به. فمن جهة أظهر بوللي مهارة الخبير المتمرس في اختيار أجمل الفتيات لسيده، ومن جهة أخرى كان رسوله الخاص بين القاهرة وزوريخ، ليودع مدخراته في البنوك السويسرية).

وكان آنديوتي قد أوفد في سنة ١٩٥١ لتمثيل دي غاسبيري في افتتاح معرض الكتاب الايطالي والذكرى الخمسين لعرض اوبرا (عايده) في الاحتفالات الباذخة التي أقيمت بمناسبة افتتاح قناة السويس. وفي تلك الليلة جلس آندريوتي الى جوار الملك فاروق في دار الاوبرا الملكية وبعد العرض قدمت زوجة السفير الايطالي الى الملك الفنانين الذين أدوا أدوارهم في المسرحية الغنائية الرائعة. ولما جاء دور «فرجينيا زيني» أبدت زوجة السفير اعجابها بفستان هذه الفنانة الشهيرة، فما كان من الملك الا ان قال: «لا تهمني من النساء فساتينهن، بل ما في داخلها..». ويقول آندريوتي ان جميع الحاضرين صعقوا لهذا التعليق النابي من الملك، واحمرت زوجة السفير والفنانة الكبير خجلا واضطرابا من دون ان يشعر جلالته بأية ضرورة للاعتذار أو على الأقل لتحوير ملاحظته بشكل من الأشكال.

ويقول آندريوتي: «لو ذهب فاروق الى مدرسة ثانوية بدلا من اعتلائه العرش، لعله كان يحسن التصرف أكثر مما فعل».

ومنها أيضاً وصفه لزيارة شاه ايران السابق الى فينيسيا وطلبه الى رئيس البلدية الذي كان في استقباله مع آندريوتي، حال وصوله، دون أي تردد أو خجل، أن يهيىء له امرأة يقضي الليلة معها. ويصف آندريوتي دهشة رئيس البلدية لهذا الطلب الغريب والصفيق من ملك يستقبل استقبالا رسمياً، والاحراج الذي وقع فيه، وكيفية تخلصه منه.

ويتحدث المؤلف بحرارة كبيرة عن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، ويصف استقباله الحميم له في بيته المتواضع في الاسكندرية، ويقول إن ما جذب انتباهه في عبد الناصر هو الطريقة الهادئة والدقيقة التي أعرب بها عن آرائه، بصوت ينم عن التصميم، ومع ذلك فيه كثير من الاقناع. ولما سأله آندريوتي فيما اذا كان يعتقد ان الاتحاد السوفيتي يستطيع تزويد مصر بالسلاح دون التأكد، حينما يجد الجد، من أنه سيُستعمل في قضية مقبولة، فكر جمال عبد الناصر لحظة ثم أجاب: «ان دولة فقيرة مثلنا لا تستطيع ان ترفض أية معونة (وخاصة حينما تأتي لاحباط العدوان الاسرائيلي) ولكنكم أنتم والسوفييت لا تفهموننا جيدا، وحينما تأتي لحظة اتخاذ القرار، فاننا سنحتفظ بحريتنا الكاملة في التصرف».

ومما يلاحظ ان الفصل الذي كتبه آندريوتي عن الرئيس معمر القذافي كان أطول فصول الكتاب الذي تحدث فيه عن ثلاثة وثلاثين شخصية ايطالية ودولية، بينهم بنديتو كروتشي وألدومورو وديغول وآيزنهاور وكندي ونيكسون وجيمي كارتر وبيرون وهيروهيتو وبومبيدو وانديرا غاندي وعيدي أمين وكاسترو ومسز ثاتشر وآخرون. وقد كان ما كتبه عن القذافي يوازي ضعف أي فصل آخر من فصول الكتاب. ولعل ذلك يعود الى تشعب العلاقات الايطالية - الليبية، وتعدد المسائل المعلقة بين البلدين. ويصف آندريوتي ثلاث مقابلات طويلة مع الرئيس الليبي في ظروف ومناسبات مختلفة دارت فيها المباحثات بينهما عن موضوعات متعددة منها اتفاقية كامب دافيد والاعمال الارهابية، حيث أوضح له القذافي باسلوبه الخاص ضرورة التمييز بين الارهاب والكفاح من أجل الحرية. وكانت آخر هذه المقابلات تلك التي جرت أثر العدوان الأمريكي على ليبيا. وقد أكد له الرئيس الليبي خلالها، بصورة صريحة وواضحة، ان ليبيا بوصفها دولة غير منحازة، ترغب في أن تكون لها علاقات مختلفة مع الولايات المتحدة تقوم على الاحترام المتبادل. ويلوم آندريوتي الصحافة الايطالية والأجنبية على نشرها كثيراً من الأمور والمماحكات الخيالية وغير المتزنة، ثم يقول: «انها لمضيعة للوقت حقاً أن يحاول المرء ايجاد نقاط للتقارب في هذا العالم المضطرب المجنون. فمن هو المستفيد من عزلة القذافي؟ ألم تتلق اعترافا من المسز ثاتشر بفائدة وجودنا في طرابلس لحماية المصالح البريطانية بعد قطع العلاقات الدبلوماسية مع ليبيا؟».

ويضيف آندريوتي: «ان الرئيس القذافي، مع ذلك، في خطابه المعتاد في اكتوبر، كرر مرة أخرى (الجلجلوتية) المعهودة عن فظائع ايطالية الماضية في ليبيا، ولكنني كنت قد تلقيت تحذيراً مسبقاً، بطريقة توحي بأنني يجب ان أعير الأمير اهتماما كبيراً. ولكن الكلمات لها وزنها».

وفي الكتاب لمحات أخرى من هذا القبيل والتفاتات ذكية، وهو بصورة عامة كتاب طريف وممتع، ويحفل بكثير من المعلومات، ومع ذلك، فان اسم مؤلفه هو الذي أضفى عليه أكبر جانب من أهميته. □

نجدة فتحي صفوة: كاتب وباحث من العراق، له العديد من المؤلفات المطبوعة ذات الطابع التاريخي، ويصدر له قريباً كتابان عن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» بلندن، الأول بعنوان «معروف الرصافي.الأعمال المجهولة»، والثاني «من نافذة السفارة. مختارات من الوثائق البريطانية».





قضيّة قصيدة

عبده وازن

محمود درويش: فلسطين وطني. قضية قصيدة»
مجموعة مقالات لعدد من الكتاب
منشورات مينوي . باريس

■ «عابرون في كلام عابر» لم تكن مجرد قصيدة كتبها محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية كعادته، بنزقه المر وغضبه الجميل الذي لا يحد: قصيدة تجاوزت حدود الكلام العادي وحققت الفعل الذي يصبو اليه دوما الشعر الثوري الملتزم. فالخطاب السياسي لم يكن مجرد خطاب سياسي والكلمات لم تفقد جدواها على غرار الكلام الكثير الذي يتراكم يوما بعد يوم في الزمن العربي الآثم. أخذت الكلمة حقاً حجم الرصاصة البريئة ولون الحجر المغمس بالأحلام اليانعة والجروح اليومية. صار للقصيدة الثورية «فعل» طالما بحثت عنه: ألّا تكون شاهدة فقط بل ان تكون جزءا من الشهادة نفسها.

لم يكتب محمود درويش في مراحله الشعرية الأخيرة قصيدة وطنية صارخة على غرار قصيدته «عابرون في كلام عابر». طلعت هذه القصيدة من المعاناة اليومية لناس الأرض المحتلة. فالشاعر يستوحي «ثورة الحجارة» بلغته النضرة المتوترة وأسلوبه المتراوح الألوان والظلال ويكتب بالعصب النافر والغضب المقدس أحلام أولئك المتمردين الأنقياء المحاصرين بالخوف والذل ويعلن انتماءه الى الزمن المطلق للانتفاضة التي اندلعت هناك، في الوطن الذي يقترب ويبتعد. كأن الثورة البيضاء ردت الشاعر الى جذوره الأولى فراح يشارك الناس همومهم ويكتب بلغتهم كلاما يشبه صمتهم وغضبهم ويغرف من ايقاعاتهم المتوترة ووجدانهم العذب وذاكرتهم.

يسترجع محمود درويش لغته العفوية الأولى، ويصرخ بالكلام الحي المباشر، فينغمس شعره في جروح الثائرين الحالمين وفي بريق عيونهم الملتمعة بالرجاءات. يتخلى الشعر عن ايحاءاته المجازية وهمومه الأخرى ويلتصق بالقضية التي خالجته طويلا. وكان محمود درويش قد رفع قضيته الى مصاف الشعر الصرف وحررها من عبء الواقع نازعاً بها الى الأبعاد الوجدانية العميقة والاختلاجات الوجودية الداخلية.

وفي غمرة القصائد الكثيرة التي تراكمت واستنفدت «ثورة الحجارة» داخل الخارطة العربية وخارجها كان لقصيدة محمود درويش الفعل الأكثر سحرا والأكثر اختراقا. استطاعت هذه القصيدة ان تتحول معادلا موضوعيا للواقع الذي تتمثله. أي أنها اخترقت جدار الواقع بلغة الواقع. فما أن انتشرت القصيدة حتى حدث ما لم يكن منتظراً لا داخل العالم العربي فقط بل داخل الأراضي المحتلة حيث تتفاعل قضايا الانتفاضة. فالشاعر يخاطب سلطة الاحتلال بلغة جارحة تدرك السلطة تماما فعلها ورد فعلها. بل هو يجعل من سلطة الاحتلال ذريعة شعرية لكسر الهالة التاريخية للاحتلال بالمنطق الذي يعتمده الاحتلال نفسه.

أما السؤال المطروح فهو: لماذا أحدثت هذه القصيدة ضجة كبيرة لم تكن متوقعة؟ فقد ترجمت القصيدة خلال أسبوعين ترجمات أربعا ونشرتها أكثر من صحيفة اسرائيلية وعارضها كتاب اسرائيليون وأيدها آخرون. فاذا مقالات كثيرة تتناول القصيدة باللغة العبرية والعربية. واذا اسحق شامير نفسه يندد بالقصيدة وشاعرها داخل الكنيست ويقول حرفيا في ٢٨ نيسان ١٩٨٨: «لعل التعبير الدقيق عن الأهداف التي تبحث عنها عصابات ◁

القتلة المتنظمين تحت ستارة منظمة التحرير الفلسطينية، قدمه أحد شعرائهم، محمود درويش، وزير الثقافة المزعوم داخل المنظمة والذي يجعلنا نتساءل أنه بأية صفة منح نفسه سمعة معتدل. . . كان بامكاني أن أقرأ هذه القصيدة أمام البرلمان، لكن لن أمنحها شرف الدخول الى وثائق الكنيست».

كلام اسحق شامير سرعان ما يفضح نفسه مذ يعجز عن اخفاء «حيلته» الداخلية: خطاب السلطة لن يشبه أبدا خطاب الضحية بل ان السلطة تعجز عن اداء دور الضحية لأنها سقطت أمام ضعفها.

هكذا أدرك محمود درويش سر الثورة البيضاء المندلعة داخل الأرض المحتلة فاستوحى «الشرر» الذي يحدثه الحجر حين ينطلق من اليد الناصعة البياض والفضاء الذي يرسمه الحجر نفسه داخل السماء الأولى.

القصيدة والشاعر والضجة التي حدثت هناك موضوع كتاب بالفرنسية صدر حديثا في باريس في عنوان: «محمود درويش: فلسطين وطني، قضية قصيدة» وحوى نص القصيدة في ترجمة الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي ومداخلات لبعض الصحافيين الاسرائيليين تؤيد القضية وتلقي عليها بعض الأضواء.

يقدم الكتاب ـ القضية جيروم ليندون الناشر موضحا سر الضجة التي حدثت: «رد الفعل الساخط الذي أثاره في اسرائيل وفي جزء من الشتات اليهودي، نشر قصيدة محمود درويش «عابرون في كلام عابر» قابل للنقاش المزدوج. إنه ينتهك اولا الحق الأساسي الذي يملكه أي كاتب في ان يُقرأ ضمن أصالته وليس في التأويلات التي توحي بها الترجمات الموجهة. لكنه يتهم خصوصا حرية الفلسطينيين في مطالبتهم بفلسطين وطناً».

أما الصحافية سيمون بيتون فتتناول القضية بتفاصيلها في مقال حمل عنوان «القصيدة والهراوة» وتتوقف على مراحل الضجة التي أثارتها قصيدة محمود درويش وعلى ردود الفعل التي أحدثتها دون أن تهمل الخلفيات التاريخية الكامنة وراء القضية. تسرد الصحافية الاسرائيلية المتمردة على السلطة الصهيونية وقائع الحدث: فالقضية بدأت حين اكتشفت صحافية اسرائيلية تعمل في صحيفة «يديعوت أحرونوت» قصيدة درويش وترجمتها الى العبرية ونشرتها في الصحيفة المذكورة وأرفقتها بمقال لا يخلو من الالتباس حول ادعاءات وهمية لا تحملها القصيدة أبدا. تصف بيتون الصحافية الاسرائيلية بالجهل السياسي الكبير وعدم الوعي الأدبي.

غير أن صحيفة «معاريف» الاسرائيلية لم تلبث ان اعادت ترجمة



لا يطالبنا محمود درويش بمغادرة البلاد الى الأبد بل يطالبنا أيضاً بحمل جثث موتانا معنا



القصيدة الى العبرية ونشرتها في الصفحة الأولى تحت عنوان مثير: (الشاعر محمود درويش المسؤول الثقافي في منظمة التحرير الفلسطينية يدعو الفلسطينيين الى طرد اليهود من البحر حتى نهر الأردن). لكن الترجمة الجديدة حملت تشويها متعمدا للنص الأصلي في هدف اثارة الاتهامات المغرضة. وفي اليوم نفسه استطاع احد الصحافيين في جريدة «هاآرتس» الاسرائيلية ان يتصل بالشاعر الفلسطيني هاتفيا وان يجري معه حوارا حول القصيدة وأبعادها وحول المزاعم التي أثارتها صحيفة «معاريف». وفي حواره أكد محمود درويش ان القصيدة تستوحي انتفاضة الشعب الفلسطيني وأنها (أي القصيدة) تدعو الاسرائيليين الى الانسحاب من الأراضي المحتلة حتى يتمكن الفلسطينيون من بناء دولتهم المستقلة. وأشار درويش الى أنه لم يدعُ الفلسطينيين الى رمي اليهود في البحر.

وترى بيتون أنه كان من الممكن ان تنتهي القضية عند هذا الحد لولا تدخل اليمين الاسرائيلي المتطرف الذي صعد حملته ضد الشاعر وقصيدته. وجاء خطاب اسحق شامير في الكنيست يصب الزيت على النار. وفي كلامه ايضا ما يدل على الحقد الكامن في أعماق السلطة الاسرائيلية على «الانتفاضة»: «الذين لهم أعين ليروا وآذان ليسمعوا، ما كانوا يحتاجون الى هذه القصيدة الرعناء لهذا الشاعر المشبوه، الذي يطالبنا لا بمغادرة البلاد الى الأبد فقط، بل بحمل جثث موتانا معنا». وأعقبه بعض زعماء الأحزاب اليمينية المتطرفة أمثال يوسف شابيلا وغيره.

قد لا يأخذنا البعد السياسي كهدف أول ونحن حيال نص شعري استطاع أن يحدث شرخا في جسد الواقع الاسرائيلي. فردات الفعل كانت كثيرة وتحولت قصيدة درويش نوعا من «الذريعة» لأي كلام متاح وممكن. وقد صدرت مقالات كثيرة تندد بالمضمون «الارهابي» الذي تحمله قصيدة درويش، كما ادعى الكثيرون، متناسين الارهاب الاسرائيلي المنظم الذي أحل الخوف والرعب. غير أن ما أثار الاستغراب هو مواقف بعض الكتاب والجامعيين المعتدلين الذين سرعان ما تخلوا عن آرائهم السابقة، أمثال يائيل لوتان وعاموس كنعان (صدرت احدى رواياته حديثا الى العربية). تخلى لوتان عن صوته الرافض عملية «النهش» وكتب عن نص درويش: «إنها قصيدة مجنونة، خالية من الذكاء ومغيظة. وأكثر، انها قصيدة سيئة». أما عاموس كنعان الروائي المعروف باعتداله وصداقته الشخصية لمحمود درويش فقد كتب مقالا فيه الكثير من الوقاحة والتطرف. كتب كنعان حرفيا: «قبل كل شيء، أقول لك من كوننا زميلين: ان قصيدتك قصيدة تافهة. الشعر الوطني الرديء والأدب الوطني التافه يشكلان لعنة للشعوب المستعبدة وعقاباً يضاف الى هذا الاستعباد. من هو «نحن» لا يستطيع ان يكون «أنا»، ومن ليس «أنا» ليس شاعرا. من هو «نحن» لا يستطيع ان يخرج من قلمه الا عبارات حكمية، كلاما فارغا، والكلام هذا لا يستطيع ان يكون شعرا. هذا أمر لا وجود له بكل بساطة».

ويكتب عاموس كنعان ايضا: «أسماؤنا مكتوبة فوق كل صخرة من بلادنا وعلى الرقوق المدفونة في أرضنا، منذ ثلاثة آلاف وخمس مئة سنة (. . .) ستة آلاف من معاصرينا رووا هذه الأرض بدمهم في ١٩٤٨ وآلاف الآخرين رووها من بعد، في كل مرة كنتم تحاولون محو أسمنا وذكرانا (. . .)». ويرد كنعان على مضمون القصيدة: «يوم يحل السلام سوف نعلمك أنت ايضا، كما علمنا العالم كله، كيف نزرع القمح أكثر في مساحة أقل من الأرض وبكمية أقل من الماء وكيف أنه يكون قمحاً أفضل من القمح الآخر». وها كاتب اسرائيلي آخر يرد ايضا على قصيدة درويش، يدعى هاغاي ايشيد: «ينبغي علينا، طوال سنوات عديدة، ان نخيم على ضفاف نهر الأردن وعلى مرتفعات الجولان والبنادق في أيدينا. قنابلنا، مدافعنا ودباباتنا وصواريخنا يجب ان تكون جاهزة. سوف نقمع المتظاهرين الفلسطينيين بيد من حديد. وينبغي على هؤلاء المتظاهرين ألا تحرضهم

قراءة قصائد محمود درويش (. . .)».

تتوالى المقالات والشهادات ضد القصيدة والشاعر كما لو ان محمود درويش ارتكب معصية ما مذ أدان السلطة الاسرائيلية بلغتها. واذا كانت قصيدته تضج بالغضب الذي أسمّيه «غضباً جميلا» فهي تدعو ايضا الى السلام، لكن السلام الحقيقي والعادل. لكن القراءات الاسرائيلية للقصيدة تجاهلت الدعوة الواضحة هذه، واختارت التأويل الذي يناسب موقعها الايديولوجي.

حوى الكتاب ايضا مقالا جميلا حمل عنوان «قصيدة الغضب» كتبه ماتي بيليد وهو ضابط سابق في الجيش الاسرائيلي ترك الخدمة العسكرية وانصرف الى تدريس الأدب العربي في جامعة القدس وقد انخرط في الدعوة الى ضرورة تحقيق السلام بين العرب واليهود. يتناول بيليد قصيدة درويش من الناحية الفنية والموضوعية ويجري مقارنة بين سائر الترجمات العبرية للقصيدة ويدل على بعض الأخطاء ويقرأ النص باعتدال وموضوعية معتمدا الرموز والمجازات. ولا يخفي رأيه منذ البداية اذ يقول: «يدرك معاصرو محمود درويش أية انفعالات وأية عواطف سرية ومختلطة ايقظت القصيدة في نفوسهم». ويرى في ختام مقاله ان قصيدة درويش لا تنتمي الى الخطاب السياسي. فهي «تعبير أصيل عن الوطأة الثقيلة التي يشعر بها الشاعر حيال الأحداث. . . غضب الشاعر يأخذ أحيانا نبرة السخرية وأحيانا نبرة الهزء. لكن القصيدة ليست بيانا سياسيا رغم أنها لا تناقض البرنامج السياسي الذي يسانده درويش رسمياً».



القصيدة ليست بيانا سياسيا ولكنها لا تناقض البرنامج السياسي الذي يسانده محمود درويش رسميا

وفي مقاله «غطرسة اليسار الاسرائيلي» يقرأ الصحافي أوري أفنيري (أحد رواد الحوار الاسرائيلي الفلسطيني) خلفيات القصيدة - القضية بوضوح ويصف محمود درويش بأنه «أحد أنصار السلام، جسداً وروحاً». ويتهم اليمين واليسار بتحريفهم معاني القصيدة ويقول: «من ناحية اليمين الاسرائيلي يبدو الأمر عاديا (. . .) أما اليسار؟ بعض القادة اليساريين هبوا ضد القصيدة وأظهروا خيبة أمل لا تخفي ارتياحهم جيداً». ويسخر أفنيري من هؤلاء الذين «أخطأنا حين منحناهم ثقتنا». ويرى انه «ليس أمامنا شخص صالح للحوار. ولا يزال السلم بعيدا عنا».

أبرز ما في كتاب «فلسطين وطني: قضية قصيدة» انه يفضح الخطاب الاسرائيلي التاريخي مضيئا بعض الجوانب الخافية من الثقافة الصهيونية الخبيثة، فالمقالات الثلاثة التي كتبها ثلاثة اسرائيليين معتدلين تجيب على الأسئلة المطروحة بإلحاح وترد على الشكوك التي افتعلها مثقفو اليمين واليسار ومثقفو السلطة الاسرائيلية نفسها، حين حاولوا ان يجعلوا من قصيدة محمود درويش ستارة يخفون وراءها مواقفهم المتطرفة وأكاذيبهم التي تتراكم يوما بعد يوم. فقصيدة درويش لم تكن غريبة أبدا عن فعل «ثورة الحجارة»، حولت الكلام فعلا حقيقيا وكان لها أثرها الواضح البعيد. وان وجد المثقفون الاسرائيليون في القصيدة المناسبة المنتظرة لإعلان انتهائهم الى زمن الضحية فأن القصيدة اخترقت المناسبة المفترضة وفضحت زمن الاحتلال الغاشم وأعلنت ربيع الثورة المزهرة بالأحلام اليانعة والأيدي الطرية والحجارة الصافية اللون. □

«عابرون في كلام عابر» نص قصيدة محمود درويش التي اثارت زوبعة لدى المثقفين العبريين وبعض السياسيين الاسرائيليين.

١

أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا اسماءكم، وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا، وانصرفوا
واسرقوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
انكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء.

٢

أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف - ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار - ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى - ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز - ومنا المطر
وعلينا ما عليكم من سماء وهواء
فخذوا حصتكم من دمنا.. وانصرفوا
وادخلوا حفل عشاء راقص.. وانصرفوا
وعلينا، نحن، ان نحرس ورد الشهداء..
وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء!

٣

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كالغبار المر مروا أينما شئتم ولكن
لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا
ولنا ما ليس يرضيكم هنا:
حجر.. أو حجل
فخذوا الماضي، اذا شئتم، الى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، ان شئتم،
على صحن خزف.
فلنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبل
ولنا في أرضنا ما نعمل

٤

أيها المارون بين الكلمات العابرة
كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت الى شرعية العجل المقدس
أو إلى توقيت موسيقى المسدس!
فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا
ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف شعباً ينزف
وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة..
أيها المارون بين الكلمات العابرة
آن أن تنصرفوا
وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا
آن أن تنصرفوا
ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا
فلنا في أرضنا ما نعمل
ولنا الماضي هنا
ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل
ولنا الدنيا هنا.. والآخرة
فاخرجوا من أرضنا
من برنا.. من بحرنا
من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا
من كل شيء، واخرجوا
من ذكريات الذاكرة
أيها المارون بين الكلمات العابرة!... □

"مِسك الغزال" نِساء الصّحراء العربيّة

شــــربل داغـــــر



«مسك الغزال»

رواية

حنان الشيخ

دار الآداب . بيروت . ١٩٨٨

■ لكـل رواية بنية لازمـة، معلنة أو مضمرة: معلنـة مثـل خريطة هنـدسية، أو مضمرة مثل خرائب أثـرية. ولهـذه البنية هيئة، على صورة كتـابتهـا ومثـالها: كتابة متصلة مثل شبكة من الخطوط الهندسية، تتزوى أو تتراجع الى الوراء، إلاّ أنها تبقى متبوعة؛ أو كتابة متقطعة، تغور، ثم لا تلبث أن تطفـو، دون أن تكـون الصلة لازمـة أو سببية بين نقطة ظهـورهـا ونقـطة اختفائها. أفي هذا يقوم التمييز بين رواية «كلاسيكية» وأخرى «حديثة»؟ ربما. ألا ينتسب النوع الأول الى كتابة روائية ايهامية، تقيم التـطابق بين الزمن «الواقعي» والزمن «الروائي»؛ والنوع الثاني الى كتابة روائية تولي شكل السرد قيمة لا تقل عن مضمونه، حيث لا يتورع الـروائي عن إشعـار القاريء بوجوده، مثل أصابع لاعب الدمى تظهر وتختفي خلف الستارة الصغيرة؟ ربما.

حنان الشيخ تقودنا الى روايتها مباشرة، دون لف أو دوران؛ وقوة سردها ماثلة فيما تذعن الإفصـاح عنه، مثل من يتكتم، أو يمتنع عن القول، ويجلس ذات يوم للاعتراف: لا يختار «زاوية» للقص، ولا يجرّب أشكال الكتابة؛ هو يعترف وحسب؛ فتراه يبدأ من حادثة ما، عابرة أو بسيطة، ثم تكر الرواية. رواية حنان الشيخ تكر مثل بكرة صوف: ملفوفة، إلا أنها متصلة؛ تدور على نفسها، تتراجع، إلاّ أنها لا تلبث أن تكر من جديد، حتى نهاية البكرة. تبدو هذه الرواية مثل قطار منطلق: يتوقف قليلاً أو يسرع، إلاّ أنه لا يفارق سكة الحديد المرسومة؛ يتقدم الراكب الى القاطرة الأولى، ثم يتراجع الى القاطرة التاسعة، إلاّ أن القطار متجه الى مقصده.

عنوان الرواية يقودنا اليها.

«مسـك الغـزال» يرد في «لسـان العرب» في هذه الصيغة: «عن أبي العباس في حديث النبي في الحيض: «خذي فرصة فتمسكي بها»؛ وفي رواية: «خذي فرصة ممسكة فتطيبي بها»؛ وفي رواية أخرى: «خذي فرصة من مسك فتطيبي بها». أما الفرصة فهي قطعة من المسك». أما في الرواية فهـو يرد في هذه الصيغة: «سألت عمّتي مرة عن معناها (أي عن معنى «مسك الغزال») وما تذكرت عمتي انها قالت شيئاً عن مسك الغزال في صبـاحية زواجي، لكنها قالت أنه أغلى أنواع الطيوب، يجدونه في كيس تحت بطن الغزال الذكر، وانها حصلت عليه من امرأة التقت بها، وهي تحج بيت الله الحرام مقابل خروف».

حمولات مختلفـة لعـلامـة لغـوية واحدة، تنعقد دلالاتها بين الحيض والطيب في القاموس، وبين المرأة والصحراء، والجنس والدين، في الرواية. ما هو هذا الطيب الغالي الذي ينبعث من كيس تحت بطن الغزال في الصحراء؟

ما هي هذه الرواية ؟

أهي رواية أصلاً ؟

يحق لنـا أن نطرح هذا السؤال دون افتعال مقصود، فهذا العمل هو أقرب الى فن الحكاية، الى فن السيرة، منه الى فن الرواية. يتضمن العمل أربع قصص، أربع حكايات، عن أربع نساء: سهى، نور، سوزان وتمر.

سهى اللبنـانية، خرّيجة قسم الأعـمال الإدارية في الجامعة الأميركية ببيروت، تنتقل أثناء الحرب الى «البلد» ـ وهو بلد صحراوي في الخليج، دون تعيينات أخرى ـ مع زوجها باسم وابنها عمر، وتحاول العمل فيه، في السوبـر ماركت، ثم في «جمعية الشـابات والنساء في الخليج»، إلاّ أنها ستعرف الفشل المهني بسرعة، طالما أن «كل شيء يبدو كأنه يحدث في كرة أرضية ثانية»! ستجد نفسها أسيرة الجدران بسرعة، ولكن بعد أن عقدت عدداً من الصلات، مع النساء تحديداً، ومع نور بشكل خاص. حكاية سهى بسيطة، لا تخلو من التسـطيح أحياناً، كما أنها تفتقر الى التصعيد الدرامي أحياناً أخرى.

ستعود الى لبنان في نهاية حكايتها، من حيث أتت، تاركة زوجها في الصحـراء يجني ثروتـه. لن تحتمـل العيش في البلد الصحراوي، لا بل ستجد نفسها في علاقة مثلية جنسية مع نور، من حيث لا تدري. تعود من حيث أتت؛ مجرد نزوة عابرة، أو طيش عابر. هي عبرت وحسب في تلك

الصحراء، دون أن تجد، لا في دور المعلمة، ولا في دور المستخدمة في المخزن، ما يلبي إنسانيتها: «عرفت أن الحياة، هنا، غريبة، حين افتقدت الثوم لطبختي، ولم أستطع الخروج الى الدكان لشرائه»!

لنور حكاية أخرى، هي البنت الصحراوية المدللة و... الضائعة. تقع في غرام سهى بعد أن تعرّفت عليها في «الجمعية»، وبعد أن جرى سحب جواز سفرها منها. فمع الزواج كانت نور قد عرفت السفر الى البلدان الأوروبية، واللذات المحرّمة معه: «عدت وسافرت مرة أخرى، وهذه المرة كطباخة لا تعرف إلاّ استعمال ملعقة واسعة كأنها لعملاق، أغرف من العاطفة والسهر والكلام والضحك». تتقلب بين العواطف، بين الرجال، بين البلدان، خارجة من عباءة الصحراء الى عري الليل ـ ليل العواطف المتضاربة والمبهمة. كان يكفيها بمجرد كونها في الطائرة، أن تدخل الى الحمام وتتناول من شنطتها فستاناً يظهر الذراعين والقدمين، وتفك ضفيرة شعرها، لكي تصبح امرأة أخرى. أهي امرأة أخرى حقاً، متحررة فعلاً، أم أنها امرأة تتحايل على قيودها، ليس إلاّ؟ من هي نور بدون جواز سفرها، حين تنغلق عليها جدران قصرها، وحيدة في بحيرة ملذاتها ورغباتها المضطربة؟ أهي تحب سهى حقاً حين يتراءى لها انها وقعت في غرامها، أم أنها تجد في هذه العلاقة منفذاً، ولو صغيراً، الى عالم اللذة الذي أبعدوها عنه قسراً؟

نور مدللة وضائعة، حد انها لن تطلق قبل أن تجد زوجها اللاحق أولاً: «تضاربت في حلقي الحبوب المنومة وحبوب اليقظة، وتركت جسمي معروضاً للجنسين كقميص على حبل غسيل، يثور ويهدأ كيفما هبّ الهواء».

أجمل القصص الأربع هي قصة سوزان الأميركية التي تقع في غرام معاذ البدوي. قصة معقدة، مركبة، لا تخلو من تصعيد درامي، ومن عمق إنساني لدى شخصيات مقنعة وواقعية.

تقع سوزان ضحية الصحراء، حين تحل فيها بصحبة زوجها القادم للعمل في إحدى الشركات؛ لا بل ستكتشف إنسانيتها، أنوثتها بالأحرى، في هذا العالم الذكوري القمعي. لن تبالي سوزان في بداية القصة، في بداية علاقتها بمعاذ، بتلك النداءات التي يطلقها صوبها ذلك الكائن الصحراوي الغريب، الى أن دغدغت هذه النداءات فيها أنوثتها الغافية: «شعوري بأهميتي بدأ يزداد. كان شعري الأصفر، والذي يتهدل بلا حياة حول وجهي، أصبح ذهباً برّاقاً. وكلامي كأنه الدرر(...) وفكرت أنه ما من مرة استحوذت فيها على كلمة، أو حتى على نظرة إعجاب وأنا في بلدي(...). وتركت نفسي أتباهى بامتلاء جسمي. غير مبالية بالعروق الزرقاء، البارزة عند أعلى قدمي وفخذي. معاذ يمسك طيات اللحم وكأنه يكمش الذهب في مغارة علي بابا».

أنوثة سوزان تستفيق، إلاّ أن معاذ سيستفيق، هو الآخر، على عالم من الملذات، لم يجده سابقاً قرب زوجته، ولن يكتفي به في أحضان سوزان. سيضيع هو الآخر، مثل نور، لا بل سيقع ضحية إحدى بنات الهوى، دون أن يدري، في أول مرة يخرج فيها وحده، دون سوزان، في رحلة مشتركة معها الى أحد البلدان الأوروبية. جوع قديم، دون خبرة إنسانية. سيبتعد معاذ عن سوزان، إلاّ أن الأميركية ستتشبث بهذا الخيط ـ ولو الرفيع ـ الذي يصلها بإنسانيتها المفقودة، بإنسانيتها المستعادة.

تمر، المطلقة للمرة الثانية، تتعرف على سهى في «الجمعية». «بطلة إيجابية» هذه الصحراوية، التي تزوجت لأول مرة قبل بلوغها، والتي تقرر بعد طلاقها الثاني، العودة الى مقاعد الدراسة: «كان عمري ١٢ سنة وأنا أقفز على سطح منزل أهل زوجي مع بنات الجارات. أنزل بسرعة الى داخل البيت لأرى الغبار الأبيض يهر من السقف. أعود الى السطح. وقتها فقط كنت أنسى أنني متزوجة، وأني ألعب في بيت غريب». لن تستسلم تمر لقدرها النسائي، لا بل ستخوض معركة... معقولة، وهي أن تتوصل الى فتح محل للخياطة وحلاقة نسائية، وهو ما تنجح فيه في نهاية حكايتها.

أربع حكايات، أربع قصص، إلاّ أن خيطاً روائياً بسيطاً يربط بينها: سهى تدرّس تمر في «الجمعية»، نور تقع في غرام سهى، وسوزان تطلب من سهى مساعدتها على كتابة رسالة الى حبيبها معاذ. سهى هي صلة الوصل إلاّ أنها صلة خفيفة...

هي ليست رواية، بل مجموعة من السير القصصية، حيث تروي كل امرأة حكايتها؛ إلاّ أن مجموع الحكايات يرسم «مناخاً» أشبه بـ «العالم الروائي». غير أن تتبعنا لمقاصد الروائية يكشف عن بنية مضمرة، أو بالأحرى عن مسار في العرض القصصي، عن قصد حكائي، هو مغزى ما تريد قوله، أي «رسالتها» المضمرة. الرواية تحكي أربع حالات، أربعة «نماذج» نسائية، تختلف الواحدة منها عن الأخرى، إلاّ أن مصير كل واحدة منهن يرسم خطاً بيانياً، هو التالي: تنعقد الرواية على خاتمة إيجابية، هي نجاح تمر في محاولتها، بعد أن تكون الروائية قد تنقلت بنا من حالة أولى، هي حالة سهى الفاشلة، الى حالة نور الضائعة، ثم الى حالة سوزان التي تجد معنى، ولو متوهماً، لحياتها في الصحراء.

إلاّ أن ما تقوله حنان الشيخ في ثنايا هذه القصص، رغم ضعف البناء العام و«تبسيطية» بعض الشخصيات (سهى وتمر تحديداً)، يبقى الأهم. فلم يقدنا أحد حتى يومنا هذا الى ذلك العالم الصحراوي الخصوصي، بمثل هذه الجرأة والحساسية!

لم يقدنا أحد حتى يومنا هذا الى ذلك العالم الصحراوي بمثل هذه الجرأة والحساسية

عالم آخر، عالم بدوي مهجن، عالم عاطفي وجنسي ملتبس ومقلوب.

من هي نور حقاً؟ أهي مثلية جنسية حقاً، أم مزدوجة الرغبة الجنسية؟ أهي تشتهي حقاً ما تشتهيه لرغبة في النفس، ولهوى في الجسد، أم هي تشتهي فعل التملّك نفسه، فعل الاغواء نفسه؟ أهي جنسية حقاً، على ما يبدو عليها، أم أن الجنس لذة أخرى، تتحقق بقدر ما تتمنع؟

عواطف مقلوبة في متاهة لا نحسن التنقل فيها. لا أحد يعيش عاطفته حقاً، ولا يتوازى أبداً العمر الزمني مع العمر العاطفي ـ الجنسي لدى الشخصيات: رينغو السيريلانكي «يسرّح شعر سوزان البلاتيني كأنه حلاّق محترف! لما سار الى المطبخ ليعد الشاي بدا كأنه فتاة ملمة بجمال جسمها. ولما صب الشاي في فناجين أمامي، ورفع إصبعه الصغيرة، بدا وكأنه مضيفة أنيقة، وهو يحرك الملعقة مذيباً السكر». وماذا عن معاذ البدوي الذي يكتشف مع سوزان ـ رغم زواجه بفاطمة ـ إحساسات الرجل بالمرأة لأول مرة! وماذا عن زوجة معاذ الثانية التي تقول عن الزوجة الأولى المسنة: «هي مثل أمي، وأنا بحبها»! أو عن تمر التي تمرح مثل الأطفال على سطح البيت بعد... زواجها!

حنان الشيخ روائية أكثر من أي وقت مضى، إلا أن صناعتها تشكو من نقاط ضعف. تتجه الى الرواية، ولكن دون أن تنفصل عن الكتابة الذاتية المرسلة. سردها يشكو، أحياناً، من المباشرة: «وهذه المرة عرفت أني لن أزور أحداً. تجربتي الصحراوية يجب أن تعتمد على المكان أيضا، لا على البشر قط. يجب أن أقيم حواراً مع الطبيعة»؛ كما أنه يشكو، أيضاً، من ضعف في المتابعة الزمنية، فأنت لا تعرف، أحياناً، متى حدث هذا أو ذاك، كما أن الانتقالات من حادثة الى أخرى لا تبدو مقنعة، ولا مبررة أحياناً.

تنهل حنان الشيخ أكثر فأكثر من العامية، لا بل من المحكية الدارجة. هذا بيّن في الحوارات خصوصاً، حتى أن الروائية كتبتها بمحكية مبسطة، ونجحت في تقريبها من القارىء العربي. آثار هذه المحكية الدارجة نلقاها ايضا في العبارة الروائية: «تفش غموضها»، «أتى لي»، استعمال «ما» في موضع النفي، «تهدس بالسفر»، «عدت زرت باربرا»...، إلاّ أن العبارة تأتي ركيكة، ومهلهلة أحياناً □

تبدأ «الناقد» في هذا العدد بتسجيل ما يردها شهرياً من كتب. وستتناول في أعدادها المقبلة بالنقد والمراجعة بعضا منها.

وتدعو «الناقد» جميع الناشرين والمؤلفين الى تزويدها بنسخ من كتبهم الصادرة حديثاً وبمعلومات عن آخر اصداراتهم، حرصا منها في اعدادها المقبلة على التعريف بكل نتاج جديد، عربي أو عن العالم العربي، بالنقد الموجز أو المطول. وستستعرض «الناقد» في أبوابها المتعددة كل كتاب يصلها، بحيث تؤدي عن طريق هذه المراجعات خدمة لصناعة النشر والتأليف بقدر ما هي خدمة للقارىء العربي أينما وجد.

«من تاريخ التعذيب في الاسلام»

دراسة

هادي العلوي

مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي . قبرص . ١٩٨٧

■ يتألف الكتاب من قسمين يروي أحدهما قصص التعذيب في تاريخ الإسلام ومواقف الفئات المختلفة منه، وآراء الفقهاء فيه. ويبحث القسم الثاني في المقتديات الدينية للتعذيب كاشفاً من خلالها عن دور الأديان في هذه الظاهرة الجنائية. وفي هذا القسم تركز الدراسة على البعد الديني للتعذيب من خلال استقصائها للبعد التعذيبي في الأديان، لا سيما السماوية، ولو أنها لا تستبعد الأبعاد الأخرى للتعذيب كاقتراف مشترك لجميع المجتمعات والمعاش الطبقية. □



«ايلان . أو ليل الحكي»

رواية

ادمون عمران المليح

ترجمة علي تيزلكاد

دار توبقال للنشر . المغرب . ١٩٨٧

■ تتألف الرواية من لوحات صغيرة تحت عناوين منها: (الحقيقة في الفولاذ. . .)، (مُنير)، (احتفال بربري. . .)، (أصوات! . . .)، (أنظر: إنها أجساد مرضضة)، (الرحلة الكبيرة)، (مجاز يوم القيامة)، (بيوت سرِّية)، (حالة طوارىء، حرق الكتب)، (إنك ولدت في ليل الحكي)، (تحت نار حفلة طاجين فاخرة)، (سطوح)، (الرحيل).
افتقرت الرواية إلى مقدمة عن الكاتب وأعماله □

«نقد الفكرة اللبنانية . الفكر الانعزالي من الوهم الى المأزق»

دراسة

وليد نويهض

دار الكلمة . لبنان . ١٩٨٧

■ يقع الكتاب في مقدمتين للطبعة الأولى والطبعة الثانية منه، وأربعة عشر فصلاً تمحورت حول: الثنائية اللبنانية وصراع الأكثرية مع الأقلية. الفكر الانعزالي ومنطلقاته. الكتابة الانعزالية للتاريخ اللبناني. أسس وقنوات الكتابة الفكرية الانعزالية. منطلق الجغرافيا. منطلق الواقع ـ الدور والملجأ ـ الخوف. منطلق التعدد ـ التفوق والشراكة ـ العقد الاجتماعي. القضية الفلسطينية في الفكرة اللبنانية. اليسار والتاريخ الأيديولوجي للانعزالية اللبنانية. المأزق. موقع الكاتب في «الجبهة اللبنانية». حدود مأزق الكتائب. الأكثرية والخصوصية الإسلامية. الكيان اللبناني الحديث وانقسامه السياسي التاريخي. الثنائية هي الحلّ □

«ورقة البهاء»

شعر

محمد بنيس

دار توبقال للنشر . المغرب . ١٩٨٨

■ هذه هي المجموعة الشعرية السادسة للشاعر والناقد المغربي محمد بنيس بعد مجموعاته: ما قبل الكلام (١٩٦٩). شيء عن الاضطهاد والفرح (١٩٧٢). وجه متوهج عبر امتداد الزمن (١٩٧٤). في اتجاه صوتك العمودي (١٩٨٠). مواسم الشرق (١٩٨٦).

الكتاب الشعري الجديد هو عبارة عن قصيدة طويلة في تشكيلات، غلبت عليها شكلانية ميزت نزوع محمد بنيس الشعري في مجموعاته السابقة، وبلغت ذروة التعبير عنها في كتابه «في اتجاه صوتك العمودي».

من أجواء القصيدة:

فأس حجر يتساند
أملس
مصقول
بسحيق رياح
بدم
يتلاشى عند هنيهات متخفِّية
برباعيةٍ
بسحوب صباحٍ □

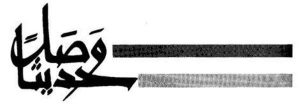
«عرباء والشيخ والزنديق»

قصة ومسرحية

د. أحمد بسام ساعي

دار المنارة للنشر والتوزيع . جدة . السعودية . ١٩٨٧

■ يضم هذا الكتاب حكاية دارجة ومسرحية اشتركتا بموضوع واحد، والهدف من كتابتهما كما جاء في مقدمة المؤلف هو «العمل على تذليل الصعوبات التي يواجهها التلامذة في دراسة مادة التوحيد». ويضيف المؤلف: «ولأن مشاركة التلميذ نفسه في العمل القصصي، واحتلاله دوراً فيه، من شأنه أن يضاعف اهتمامه به. واحتفاءه بمضمونه، واستيعابه لمفرداته، كان التفكير في تجاوز الحكاية الى العمل التمثيلي، فصغناها



بالقالب الحواري الذي يتيح للتلميذ فرصة أكبر للتفاعل مع أحداثها ومن ثم استيعاب أفكارها وتمثل معانيها» □

«عن تلك الليلة أحكي»

قصص

عبد الحميد الغرباوي

بحر «منشورات كيون» . الدار البيضاء . المغرب . ١٩٨٨

■ تضم هذه المجموعة القصصية للقصاص المغربي عشر قصص هي: «الشاعر»، «الحادثة»، «الباب»، الفوتينغ»، «عن تلك الليلة أحكي»، «القفص»، «الصعود من الهاوية»، «طارق يفتح المظروف»، «الطريق»، «سيادة المترجم».

لغة الغرباوي في مجموعته هذه لغة واقعية ساخرة ذات قدرة على صياغة حالات كاريكاتورية غرائبية، تنشد ايصال فكرة نقدية إجتماعية تشوبها أحيانا رغبة الكاتب في اطلاق مقولات فكرية □

«المأتم»

رواية

حبيب جاويش

دار صادر للطباعة والنشر . بيروت . ١٩٨٨

■ تدور أحداث الرواية في لبنان، حيث أجواء الحرب والتطاحن السياسي والاجتماعي، والطائفي والانقسامات مع وضد القضية الفلسطينية. والرواية مكتوبة بلغة واقعية بسيطة لا تنشد حذلقة، ولا تحاول بناء عالم اسلوبي خاص وانما تنهج وفق المعطى الروائي الكلاسيكي، بل والحكائي الشعبي الذي ينبني من سرد السيرة أكثر مما ينبني من حبكة ومعالجة ذات خصائص بنائية روائية، وبهذا تكون «المأتم» أقرب إلى الحكاية منها إلى الرواية □

«ريلكه»

سيرة شعرية

فيليب جاكوتيه

ترجمة صلاح الدين برمدا

منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق . ١٩٨٧

■ يتألف الكتاب من عشرة فصول هي: «حيث أكون خالقاً أكون صادقاً»، «الطفولة: صور مشتبهة»، «حول راينر ماريا ريلكه»، «في ظلال باريس»، «الفضاء الملائكي»، «الحرب»، «تناول تمهيدي للعمل»، «الاكتمال»، «السنوات الأخيرة»، «ما لا يستوعبه اسم». يتضمن الكتاب مقاطع شعرية من ريلكه. والصورة التي يقدمها الكتاب للشاعر ليست دراسة لفنه ولحياته وإن كانت تتضمن شيئاً من ذلك، وإنما هي نظرة شاملة لريلكه في عصره وبيئته. إنها بمثابة مقدمة تحث القارىء على دخول عالم هذا الشاعر. ويعتبر ريلكه من كبار شعراء الألمانية □

«هو الذي رأى . نحو سياسة ثقافية جديدة»

مقالات

د. عبد العلي الودغيري

منشورات عكاظ . الدار البيضاء ١٩٨٧

■ يضم الكتاب سبع عشرة مقالة حول قضايا ثقافية متنوعة، قدم لها الكاتب: «هذه كلمات كتبت على فترات متباعدة وأوحت بها مناسبات عدة. وبعضها نشر من ذي قبل في ركن أسبوعي». «وهذه كلمات على قصرها وقصورها حاولت أن أجعل منها مرآة صافية أرى فيها وجه ضميري مبتسماً».

في العناوين: «هويتنا الثقافية»، «مفاهيم ثقافية»، «عن الأمن الثقافي»، «الثقافة للأطفال»، «الكتاب المغربي»، «الرأي الآخر»، «حول تعدد أنماط التعليم»، «هل المغرب بلد ناطق بالفرنسية»، «الفرنسي السعيد»، «اللغة العربية والتبادل الثقافي»، الأبعاد الستة للتعريب»، «ماذا يخسر المغرب في السوق الأوروبية المشتركة»، «إصلاح إداري أم ثورة ثقافية؟»، «من أين نتنشق الهواء الطيب؟»، «نحو ثقافة ديمقراطية وعدالة اجتماعية»، «السلفية»، «حول الصحوة الإسلامية»، «الغرب المسيحي» □

آثار الممالك القديمة في سورية

دراسة ونصوص قديمة (١)

الدكتور علي أبو عساف

منشورات وزارة الثقافة السورية . دمشق ١٩٨٨

■ يقع الكتاب في مقدمة ومدخل وعشرة فصول ويضم نصوصاً وثائقية تاريخية ومعمارية وفنية تتعلق بالحضارة السورية القديمة من الفترة الممتدة من ٨٥٠٠ ق.م. الى ٥٣٥ ق.م. وتتناول فصول الكتاب تاريخ التنقيب عن الآثار في المنطقة والمكتشفات التي أفادت بمعرفة الحياة والتاريخ والفنون والحروب في الممالك القديمة منذ العصر الحجري الحديث مروراً بنشوء القرن والحرف اليدوية وبداية عصر الزراعة وتربية الحيوان، وفجر السلالات ونشوء ممالك كيش وماري وايبلا والأكاديين، والعصر السوري - الأكادي الجديد في بلاد النهرين، والممالك الكنعانية الأمورية الأولى والثانية والآراميين، والعصر الآشوري الحديث، وصولاً الى العصر الآرامي الأخير. كتاب قيّم وفاتح في مجاله □

أين تذهب الريح بصلاة ندى الحاج؟



«صلاة في الريح»

شعر

ندى الحاج

دار النهار للنشر . بيروت . ١٩٨٨

نهـــاد الحايـــك

■ لعل المأساة الرامية كل بشاعاتها في وجوهنا، جعلتنا نحن اللبنانيين ننساق الى دوّامات يومية مغـلقـة، قاحـلة، لأنها حافـلة بألــوان من الانشغالات الصغيرة والهموم الطارئة والشؤون المؤقتة. إنه واقع الحرب الغريبة العجيبة والفريدة، حرب الآخرين على أرضنا وما يبثّه هؤلاء من سموم منظورة وغير منظورة، مما دفع الملدوغين من قهر هذا الواقع الى تعليق أشياء كثيرة أو تأجيلها أو حتى الكفر بها. ومنها الشعر، كتابةً وقراءةً وبحثاً فيه. وقد تبدو اهتمامات من هذا القبيل ضرباً من التهرّب الوقح من الواقع صوب عوالم وهمية وحياة خياليّة يبتكرها الشاعر. ولكن منهم من يعتبر أن الشعر انخراط عنيف في الكون وامتزاج تامّ بالواقع وتفاعل متوهّج معه.

ندى الحاج، في باكورتها الشعرية «صلاة في الريح» توحي الينا تلك الحالة النادرة، حالة الخروج من الواقع للتوحّد مع ظلاله المنعكسة على مرآة الروح. وهي ابنة هذا الجيل النابت على أرض لبنان في موسم المرارة، فانطلقت من الواقع الجارح، الواقع الملوّث، الواقع المبكي، بل المضحك من شدّة العبث، والمرفوض لأنه مدمّر:

« لم أصدّق حكاية الحرب
محوت صور الحطام من قلبي
وأفرغت الأنين من خيالي
أين السماء وأين العزاء
صار قلبي ريشة تضيع في الفراغ
والقلوب حجارة تطايرت في الهاوية »

وما أعذب العذاب حين يتصفّى في مختبر النفس ويتجلى صلاةً كالصلاة التي صلّتها ندى الحاج في الريح، لأن الريح في نظرها قد تكون الحركة الإلهية التي توصل أناتنا الى السماء. لكن الريح قد تكون أيضاً، وفي نظر مَن انقرضت في نفوسهم مثلُ هذه الظنون والأوهام، يداً مجنونة عشوائية لا يُعرف الى أين تذهب بالكلام الملقى في مسارها.

هل صلاة ندى شعر؟ أم شعرها صلاة؟ لا فاصل بين الاثنين عندها. الله واضح، وحضوره كثيف على امتداد صفحات الكتاب، وهي تصل عبره الى الشعر أو تصل عبر الشعر اليه:

« لأني ما عدت أحيا إلا به
لأني ما عدت أصلّي من دون أن أُستجاب»

وغالباً ما توجّه اليه الشاعرة همساتها وصراخها وحنينها وحبها، وحتى تمرّدها الخجول «اسأل عن العلامات في السماء، ما عادت تهمّني»، وحتى بعيدة عن الله تكتب بفيض من الحب يلامس الترسّل. وحين توغل بعيداً في أعماق ذاتها تبدو متنسكة في صمت شاسع يكتسب فيه حوارُها مع الأشياء والأحلام والوقت والناس والزمان، لغةً حميمة شفافة نقية تكاد تكون طقوسية، لذلك شعرها صلاة كما صلاتها شعر.

هذه الخفقات تتلمس الشاعرة إيقاعها على الورقة البيضاء. وهذا البياض الذي يمتد أمامنا كاللانهاية، يتجمّع أمام ندى متخذاً شكلاً مُطَمئناً:

« عصا وحيدة في زاوية وحيدة
تعطيني القوة لأمشي في نفسي
والورقة البيضاء عصاي . . . »

كأنها قصدت بهذه العبارة أن الكتابة سند ودليل، الكتابة رفيق وطريق، الكتابة هي المعنى الذي تحتمي به الصلاة لئلا تذروها الريح:

« وهو من أول الزمان يصغي
ونحن لا نعرف أن نطلب. . .
. . . كم سرتُ في الغابات ليلا
وما من حفيف إلا لشجر السماء. . .
. . . فيك رميت ينابيعي
علّها تصبّ في جميع المحيطات
عرفت منك الأبد
أبقني . . . »

لا تعتقدنّ أن الله أوصل الشاعرة الى الراحة، فهي ما زالت أسيرة الأسئلة:

« يوما عرفت السؤال
والجواب لم أعرفه بعد »

هكذا اختصرت كيانها بكلمات بسيطة غير جديدة إنما تحمل شحنة شعرية وجودية تزداد تأججا عندما تصل الى السؤال:

« الى متى نسير حفاة رعاة
بلا قصب ولا رنين ؟»

سألتْ، وحلمت وصلّت وانتظرت وأصغت الى صمت الله الموحي أنه من أول الزمان يصغي، وعرفت أيضا أن الفردوس قد يتّخذ لون الحب على هذه الأرض:

« من يسبق الآخر
الى الحب
ويعنى به حتى يموت؟
أفرحني
أعطني كل الراحة
بشّرني بملكوت أنت تخلقه
وألعب أنا فيه. . . »

يتّكيء صفاء ندى الحاج على حزن عابق بالحنين، هو حصة الذين يعرفون أن الطفولة هي الينبوع، يعرفون، وكلما عرفوا فتّنتهم الفجيعة، فجيعة العمر وضياع الصغر:

« لم أكمل
إلا وفي رمادي توق نحو الصغر. . .
ملأت المسافات ركضاً، ركوعاً، أغاني،
عيدان زهور برية. . .

◆

نهاد الحايك:
شاعرة من لبنان. وأخر نتاجها المطبوع ترجمة لقصص للويس بورخيس

. . . ملأت الأشياء فرحاً وأسندت إليك
دوراً عجائبياً . . .
. . . بين الأشياء والأشياء
نقطة من بحر هائج، عند شاطئه
أحلم بأني طفلة تصغي . . . »

شعر ندى الحاج، على شفافيته، يمتنع عن التعرّي أمام منطق معيّن لدى القاريء، وهو مغلّف بضبابية تحميه من الانكشاف الكلي وتبقيه جميلاً لأنه بعيد، خلف أسوار السر، حيث يمارس عصيانه بأمان. نقرأ فنعتقد أننا فهمنا، نرى الصورة، نشدّها الينا فتهرب، نمسك بها فتفلت من يدنا، وكلما اقتربنا منها ابتعدت لأن ومضتها الشعرية تلتمع من احتكاكنا الأول بها. فثمة قصائد هي أقرب الى المشاهد السوريالية حيث من العبث طلب علائق وروابط بين الصور:

« الحياة مفتاح أبيض
والكون سرّ مغلق
أتوه وأتوه حتى أغفو في جرّة منسية»

وأيضاً:

« الصغار يسألون
عن الطريق والغابة .
عاد القمر فاسودّت صفحته .
اختبأ في كمّ الأطفال
وراح يتدحرج خيطاً خيطاً من سلّة العميان» .

غالبية قصائد الكتاب تُقرأ سطوراً وصوراً وأفكاراً، لا قصائد محكمة السياق. لكأن كل جملة هي نواة قصيدة أخرى غير مقروءة، وبين السطر والسطر سطورٌ حذفتها الشاعرة أو ربما لم تجدها. مما قد يكون لمصلحة الكثافة الشعرية، ولكن ليس لمصلحة بناء القصيدة، التي تظل مشوبة بلغز محيِّر، زئبقي، لكنه موح على أي حال.

« . . .
رياح تناجيها رياح ألتقط منها الذرّات
أمامي شبح رقيق الخيال يرقص
في الممرات الضيّقة . »

ونقف عاجزين مثلا أمام صورة الليل الذي لوّنته الشاعرة بالأصفر:

« في الليل الأصفر سراب يعد بالاطمئنان . . .
في الليل الأصفر سراب أبعد من التعب . . . »

وأيضا يصعب الربط بين حالات هذا المقطع، المتناقضة حينا والمتباعدة حينا آخر، بالرغم من أن في سطوره إشراقة نقاء شعري:

« لم يحن الوقت لأستجمع حبي وأنتفض
.لأني صرت الأرض مشرعة على السماء
لأني غمرت العصيان واستنجدت بالله
لأني أنا الغمامة وحدي أستعين بذاتي
لأني أرفض أن أحب دفعة واحدة وأنتهي
لأني صرت الأرض مشرعة على السماء . »

هكـذا تعلن ندى في مطلع مجموعتها، أنها «الأرض مشرعة على السماء» . وفي القصيدة الختامية نتبين أنها ظلت أمينة لإعلانها هذا، ولكنها لم تعد في حالة عصيان بل في حالة استغاثة هي ربما النتيجة الحتمية لتلك الأرض التي بامتدادها تحت السماء إنما هي مشرعة أيضا على شمس تضرب بلا رحمة ومشرعة على أنواع من الأهوال تزحف عليها غير مبالية . لذلك تقول ندى:

« آه على قبلة توقظ الأرض
قبل فوات الأوان» ◻

حرّيّة الرّأي
تطوّر العالم الثالث

«حقوق الانسان في العالم الثالث»

وولفغانغ هاينتس

دار Beck ـ ميونيخ ـ ١٩٨٨

عبد القادر ياسين

■ مؤلف هذا الكتاب، الدكتور وولفغانغ هاينتس، أستاذ العلوم السياسية بجامعة ميونيخ في ألمانيا الاتحادية، هو أحد أبرز الخبراء الأوروبيين بشؤون العالم الثالث، إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق. ولأبحاثه التي ينشرها في الدوريات الأوروبية المتخصصة («السياسة الخارجية» الفرنسية، «فصلية العالم الثالث» الصادرة في لندن، و«مجلة الدراسات الأسيوية ـ الأفريقية» الأميركية) جاذبية خاصة وتتمتع بانتشار وتأثير كبيرين في أوساط صانعي القرار في أوروبا الغربية.

ويتألـف هـذا الكتـاب الذي صـدر مؤخـراً (شبـاط ١٩٨٨) عن دار C.H. Beck ، إحدى كبريات دور النشر الألمانية الغربية في ميونيخ من مجموعة من الدراسات التي سبق للبروفيسور هاينتس أن نشرها في بعض المجلات والدوريات الألمانية والفرنسية والبريطانية، ومن ثم فإنه يفتقد الوحدة التركيبية والتسلسل من فصل الى آخر. ومع ذلك فان وحدة الكتاب تنبع من مصدر أعمق، وهو تواصل أفكار مؤلفه ومن شمولية نظرته، ومن قدرتـه على الـربط بين المـوضوع الذي يتناوله (حقوق الإنسان في العالم الثالث) وقضايا التطوّر الكبرى في آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية.

ومع أن فصول الكتاب تناولت موضوعات شتى مثل: شرعية السلطة في العالم الثالث، الصراعات الأيديولوجية في أفريقيا، المثقفون والسلطة، حقوق الإنسان، حرية الفكر، وعلاقة النخبة بالجماهير . . . الى آخره، إلا أن الدكتور وولفغانغ هاينتس استطاع دائماً أن يثير الموضوع ليس كقضية منفصلة، وإنما كجزء من منظومة تضم قضايا التخلّف والتنمية في العالم الثالث، ومن زاوية ارتباطه بمشاكل تطوره. لذلك فان الكتاب، في رأيي المتواضع، هو نموذج للتحليل الاجتماعي السياسي الراقي الذي يَخْرُج منه القـاريء، ليس فقط بوجهـة نظر مؤلفـه، ولكن أيضا بمعلومات تاريخية وسياسية واقتصادية عن كثير من الأمور، وكذا بأسلوب للتفكير وبطريقة للتحليل العلمي الأميـن. ويتّسم منهج التنـاول وأسلوب التفكير لدى الدكتور هاينتس بعدة سمات تظهر في هذا الكتاب القيم، كما في غيره من كتاباته الأخرى:

أولاها: مخاطبته للعقل باسلوب التحليل الهادئ البارد، دون صخب أو عبـارات ضخمة أو محاولة للتستر وراء رموز إحدى الأيديولوجيات أو ◁

◆
عبد القادر ياسين:
باحث ومؤلف عربي، مقيم حاليا في السويد

الحل لمعظم المشاكل في العالم الثالث يكمن في ضمان احترام حق التفكير والتعبير

التيارات الفكرية الكبيرة. فهو يتناول أية قضية أو مشكلة بمبضع الجراح، ويسعى إلى تحليل عناصرها وتحديد أسبابها ودوافعها والعوامل المؤثرة عليها وما يمكن أن تؤدي إليه من نتائج.

ويظهر هذا بجلاء في كل فصول الكتاب. فهو يتساءل بصراحة عن «كلمات فقدت معانيها في العديد من دول العالم الثالث، مثل العقلانية والواقعية» (صفحة ٣٨). ويعتبر البروفيسور هاينتس العقلانية «أحد التحديات الثلاثة الكبرى التي ينبغي على شعوب العالم الثالث أن تحققها» (بالإضافة الى الديمقراطية والشرعية). ويدعو الى تعزيز الصلة بين المثقفين من ناحية وصانعي القرار من ناحية أخرى، ويؤكد أن العلاقة القائمة بينهم اليوم في العالم الثالث والتي تتسم بالشك وعدم الثقة في أحسن الأحوال. . . «تنطوي على خسارة كبيرة» (صفحة ٧٥). ويعطي الدكتور هاينتس أمثلة من السويد وألمانيا الاتحادية عن مشاركة المفكرين، وتقديم البدائل للحكام.

وتسمح موضوعية الكاتب له بأن يتخذ مواقف قد يتردد آخرون في الإفصاح عنها بصراحة في لجّة الصراعات العقائدية في العالم الثالث. فهو يتحدث بصراحة عن «النخبة»، ويرى أن نخبة أي مجتمع تلعب دوراً حاسماً في تطوره، وأنه «لا بد لشعوب العالم الثالث أن تدرك جيداً أن النخبة، بمعناها العصري الجديد، هي أهم أسلحتها في معركتها من أجل التقدم وإيجاد مكانها المناسب تحت الشمس. . . وكلما تقدمت دولة أدركت أكثر وأكثر قيمة النخبة» (صفحة ١٢٨).

ويدافع البروفيسور وولفغانغ هاينتس عن دور الطبقة المتوسطة وقيمها وأنها، «مهما كانت عيوبها فهي، بوجه عام، العمود الفقري لكل مجتمع مستقر مهما كان نظامه أو كانت ظروفه» (صفحة ١٦٢). ويبدو، من السياق، أن المؤلف متأثر في مفهومه عن الطبقة المتوسطة بأفكار الفلاسفة الأوروبيين في القرن التاسع عشر.

وثانيها: إقامة التوازن الصحيح بين أوروبا والعالم الثالث، فهو يدعو مثقفي العالم الثالث الى «الانفتاح على العالم الخارجي والحضارة الغربية، دون انبهار أعمى بها أو رفض معيب وغير ممكن لها»، ويرفض المؤلف دعاوي بعض مثقفي العالم الثالث الذاهبة الى «. . . استرجاع عصر كان، ذات يوم، ذهبياً»، وكذلك تلك التي «ترفض هذا الماضي وتدعو الى تجاهله أو نسيانه».

وينطلق الدكتور وولفغانغ هاينتس من موقف حضاري يقوم على احترام تعدد الحضارات وضرورة الحوار بينها، ويرفض بقوة فكرة «صب العالم الثالث في بوتقة الحضارة الغربية». ويبحث الدكتور هاينتس، في فصل كامل، في تطوّر الحضارات الآسيوية والأفريقية والهندية (في أمريكا اللاتينية) وأسباب نشأتها وجمودها. ويدعو «منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة» (اليونيسكو) ومثقفي العالم الثالث الى «إعادة كتابة التاريخ الثقافي لشعوب العالم الثالث» الذي شوّهته الدول الاستعمارية الأوروبية. ويؤكد، في هذا الشأن، على أن احترام حقوق الإنسان في الدول النامية هو «نقطة البدء»، وأن «حرية الرأي هي المفتاح».

وثالثها: النظرة الشاملة التي ترى في الموضوعات المختلفة من اقتصاد وسياسة واجتماع وأدب وفن جوانب مختلفة للبناء الاجتماعي، وأنها كلها مرتبطة ومتشابكة، وأنه لا يمكن فهم أحدها، بشكل عميق، دون أن نأخذ بعين الاعتبار كافة الجوانب الأخرى.

والحضارة، في رأي البروفيسور هاينتس، «كل لا يتجزأ». انها تربة واحدة تنتج زهوراً مختلفة لكنها منسقة متكاملة. . . «ولا يمكن أن يتصور عاقل قيام تحضّر أعرج يعتمد على عنصر واحد دون سائر العناصر التي تعطي الظاهرة الاجتماعية اسم الحضارة».

ويبرز هذا المعنى في كل فصول الكتاب تقريباً. وينتقل الدكتور هاينتس، للتدليل على وجهة نظر ما، من إعطاء المثل التاريخي الى التحليل الاجتماعي، الى الاقتباس من أحد المفكرين الشرقيين أو الغربيين، الى الاستشهاد بصحيفة يومية أو مجلة أسبوعية صدرت عدة أيام قبل الكتاب.

وتتضح هذه النظرة الشاملة في أكثر من مثال، فهو يقيم علاقة وثيقة بين القوة المادية والقوة المعنوية، وأن كل مجتمع ناهض «لن يحقق تقدمه إلاّ بعد استقرار مفاهيمه وقيمه ومؤسساته» (صفحة ٢٧٠)، «وأن القانون، ما كان يوماً ولن يكون مجرد نصوص جامدة، بل انه المعبر عن روح المجتمع الصاعد من أعماقه» (صفحة ٢٦٢).

ورابعها: ادراك أن دول العالم الثالث ما زالت تمر خلال مرحلة الانتقال من مصنع الى مصنع، وأنها ما زالت في مرحلة البحث عن أشكال مستقرة للنظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وأنه في مثل هذه المرحلة تثار قضايا عديدة مثل الديمقراطية والشرعية واحترام حقوق الانسان، ومفهوم الحقوق والواجبات، والعلاقة بين الحق والواجب.

وأخيراً، لا يكاد يخلو أحد فصول الكتاب، بصرف النظر عن الموضوع الذي يتناوله، من التأكيد على الإنسان، وأن التطوّر ليس في إقامة ناطحات السحاب الشاهقة في الصحراء أو المصانع الكبيرة في الأدغال، ولكنه في وضعية الإنسان، وأن الحل الأساسي لمعظم المشاكل التي تعاني منها دول العالم الثالث يكمن في ضمان احترام حق التفكير والتعبير، ذلك أن «حرية الرأي، وفتح الباب على مصراعيه لتعدد الأفكار، هو المخرج، وهو صمام الأمان لكل شعب ولكل نظام»، وفي «إقامة الإطار الاجتماعي والسياسي السليم الذي يسمح بحرية التعبير لسائر الاتجاهات والتيارات الفكرية».

ولا يسعنا إلاّ أن نؤكد بأن هذا هو طريق الشعوب التي تنوي حقاً هزيمة مشاكلها، والبحث عن مكانها اللائق تحت الشمس ☐

تشريح القتلة والموت

مـي كحـالـة

«بيروت أو الافتتان بالموت»

عيسى مخلوف

دار لاباسيون . باريس . ١٩٨٨

■«أنتم الداخلون، تخلوا عن كل أمل» قالها دانتي كأنما يعني القادمين الى بيروت ـ الحرب حيث الكلام عن الموت مثل حديث عن الطقس أو المطر. وأحد الداخلين، عيسى مخلوف، دوّن انطباعاته في كتابه بالفرنسية «بيروت أو الافتتان بالموت» (صادر عن دار باسيون، مع مقدمة من لوي ـ فنسان توماس)، كأنه يروي موت مدينة بأحيائها وناسها، موت ناسها «الأحياء» باسقاط المشاعر التي تحدد في ايام السلم خطأً احمر بين احترام الحياة والغوص في لذة القتل.

كيف تبدو بيروت، عاصمة الحياة الهنيئة التي جذبت من انحاء المنطقة والعالم باحثين عن مناخ حرية وراحة وجرأة على القول والفعل؟ حلت الحرب فتحولت المدينة جسدا مشوها، انسانا معذبا، لا بل امرأة وسمت الندوب جمالها فاذا تبرجت برز تصنعها. مدينة مشلعة فقدت لونها وعطرها ونبضها، فانعكست المتغيرات على مستويات عيشها اقتصاديا وسكنيا ومدينيا، وانتقلت نقاط الثقل الى احياء كانت هامشية وتقهقرت احياء كانت وسطا ثقافيا او تجاريا او ترفيهياً.

ويحكي مخلوف عن تبدل «بصري» للوهلة الاولى: فانقطاع التيار فرض على التجار الاستعانة بمولدات طغى هديرها على همس المشاة وحفيف النظرات الباحثة عن كل جديد. وتصطدم العين ايضا بتخشيبات تسد منافذ «الروشة» على البحر، وتشرع الوجود الشعبي الذي حصرته الحضارة السابقة في احياء «خلفية» فاحتل الواجهة بعد تشقق المدينة.

هذه المدينة «الموحشة» أي التي وحشتها الحرب، الموت يومي فيها، قصف، قنص، سيارات مفخخة، والاحتفالات يومية ايضا: عودة المياه الى الحنفيات بعد طول انقطاع، عودة التيار الكهربائي، توفر الخبز والغاز والمازوت والبنزين.

ولما كانت رافقت الحرب، فقد ظلت هذه الظواهر «خارجية» أي نتائج يمكن التكيف معها كلما مر الزمن. أما المؤلم في العمق فهي ظواهر «نهائية» تضع حدا للحياة وتدخل في دائرة التدمير الذاتي وتدمير «الآخر» بما يشكله من قيمة مختلفة عن الذات أو مغايرة له فقط.

وأول ظاهرة: الخطف على حاجز «طيار» أو في «المنطقة الاخرى» منذ تحولت المدينة رقع نفوذ لهذه الميليشيا او الاخرى وولوج الرقعة محرم على «التابعين» للآخر.

والمأساة تكمن في «براءة» المخطوف، فهو ورقة ضغط لاطلاق مخطوف آخر أو الحصول على فدية، وايضا في التأرجح بين الأمل في بقاء المخطوف حيا وانعدام اليقين بموته، مما يضع الأهل في عذاب نفسي مميت اذ يتصورون التنكيل الذي يتعرض له المخطوف.

والظاهرة المرتبطة بأي حرب هي «الكرمس الكبرى» أو فورة الاحتفال بالقتل مع شعور باللذة يكاد يكون حسياً: إنه هلوسة جماعية تتعزز بالمنافسة بين المقاتلين، والسبب الذي يؤدي بانسان متعلم ومنطقي للتحول فجأة الى قاتل هو الشعور بأن المجموعة مهددة وتواجه خطرا مشتركا، فلا يعود الفرد يفكر في ذاته الا عبر الشيء الجماعي. وتصير الحرب حفلة فوران لكل الغرائز الحية، «انها، اقتصاديا، تبديد» واسع النطاق وشعور بالعملقة اذ يتجاوز الفرد ما لا يمكن تجاوزه: الموت. حتى لو كان الدافع اليه الخوف. وحين يعمد المسلحون الى مجازر جماعية ينتقل الموت من المستوى الفردي الى المستوى العام لدرجة ان الصلاة على الجثة لا تعود ممكنة، وطمر الجثث يتم من دون التعرف الى هوية القتيل غالبا. وقبل القتل يمكن ان يتعرض الأسير للتعذيب، والأسيرة للاغتصاب لأن المطلوب إلغاء الآخر في ذاته مرتين: قبل قتله وبعده.

ويتوقف مخلوف عند ظاهرة الانتحار، لاسيما الشاعر خليل حاوي، ويخصص فصلا لهذه الظاهرة التي تغيب عادة في الحرب لكنها ظلت مستمرة في لبنان وتفاقمت حين انتشرت «الروليت الروسية». وهي المقامرة على الحياة بوضع رصاصة في مسدس وتصويبه الى الرأس، والتي حصدت عددا من الشبان عبروا الحرب من دون أذية، فاذا بالموت يصبح «حظهم» الاخير.

وفي جزء ثان، يجرد عيسى مخلوف «تعابير» الحرب في لبنان ابتداء من الخيانة التي تلصق دائما بالفريق الآخر وصولا الى تكرار كلمتي «عنف» و«سلام» كأنهما وجهان لعملة واحدة. أما الكلمة المركزية فهي «الله» اذ باسمه يخوض المقاتلون حربا مقدسة أو جهادا ينتهي بالشهادة أو بالاعجوبة.

وتتراءى الحرب ايضا في الخلق الفني والأدبي، فهناك أدباء «تنبأوا» بما سيحصل في بيروت وكأنهم شعروا باقتراب النصال التي ستمزق هذه الحياة الهنية. ومنهم من وصف الموت لاحقا حين شاهده أو عاشه أو عايشه، أما الرسامون فيعبرون باللون أو عدمه عن تضارب مشاعرهم ازاء الموت المتغلب على أي حياة.

وتنمي الحرب شعورا بخلود القائد، إنه السحر الديني الذي يحول الانسان إلها على مستوى أقل من الله إنما أعلى كثيرا من الجماهير التي تتبعه أو تتعبد له. فالقائد هو الاسطورة، لا يموت (بشير الجميل) ولو غاب جسده فانه «حي فينا». أما موسى الصدر فهو «مغيب» وليس من يجرؤ على الجزم بوفاته. انه «المنتظر» ولا بد من عودته. انها فترة الايمان المطلق بالمعجزات والتدخل الالهي لنصرة هذا الفريق أو ذاك.

يعتبر عمل عيسى مخلوف دراسة وافية لمعظم المظاهر التي يعيشها اللبناني يوميا كأنها جزء طبيعي من حياته... أو موته.

إنه تحليل شامل، انما غير شمولي دائما، ربما لأن الاحصاءات مأخوذة من مصدر واحد ـ عن قصد أو حيث توفرت هذه الاحصاءات! ـ علماً ان مشاهدة الموت في بعده الانساني التام يبعد الباحث عن اعتبار موت هذا الشخص، أو الفئة، اكثر ايلاما أو مدلولا، من موت شخص، أو فئة اخرى. لكن المغزى واحد، والموت في النهاية... واحد ايضا □

◆

مي كحالة:
كاتبة من لبنان، تنشر نتاجها في الصحافة اللبنانية.

تجربة

«العاطل عن الوردة»

باسم خضير المرعبي

شركة «رياض الريس للكتب والنشر»

لندن ـ ١٩٨٨



صلاح عبد الله

■ لدى قراءتنا لباسم المرعبي في ديوانه «العاطل عن الـوردة»، لا نجـد ما يطالعنـا عادة في البـواكير، من ارتجاج لغة، ومجالدة اسلوب، وتردد امام معنى. «باسم» يقتحم الشعر بثبات وجرأة متواصلا تارة مع شعراء حديثين، وتارة مع شعـراء سابقـين عبر القصيدة الحرة وقصيدة التفعيلة، ومحاولا رغم تأثره بشعر هؤلاء وأولئك شق طريقه الخاص بلغة انيقة، متدفقة، وصور حاشدة. و«باسم» شأن الشعراء المتمرسين يفلت غالبا من الـذاكرة العامية ومن مفرداتها التي تهبط بالشعر فيضيع صوت الشاعر في الصوت العام. وفي حين كانت الحرب سواء بالمعنى المحسوس والمباشر، أو بالمعنى المجرد والمطلق موضوعا لزميلي الشاعر والفائزين بالجائزة نفسها: العراقي خالد جابر يوسف واللبناني يحيى حسن جابر، إلا ان باسم المرعبي يخوض في موضوعات عديدة: المدينة، الحلم، الواقع، الطبيعة، الغربة، الحنين، المرأة. وتتشابك هذه الموضوعات لديه من دون ان يوظف احدها في خدمة موضوع أهم بمعنى ان موضوعه كان الحياة اطلاقا وما كانت هذه الموضوعات الا تعبيرات عن تلك التنوعات.

إن زاوية النـظر الى الاشياء، والموضـوعات المطروقة وطرق معالجتها، تقترب لدى «باسم» كما لدى زميله العراقي خالد جابر يوسف، من تيار في الشعر العراقي، بزغ في الستينات، متأثرا بطروحات يوسف الخال الشعرية والثقافية وآرائه في الحداثة، التي عبرت عنها مجلة «شعر». ومن شعراء هذا التيار جان دمو وسركـون بولص وصلاح فائق. وفي الفترة نفسها، كان يتنامى تأثير الشاعر سعدي يوسف في مجمل الشعر العراقي الحديث.

وتأثر الشاعر المرعبي في نبرته العالية وفي محاولته الانشاد بالشاعر انسي الحاج الذي أثر بدوره الى حد ما في عدد من شعراء التيار المشار اليه. وكان للتفاعل الذي تم ما بين شعراء مجلة «شعر» وعدد من رواد الشعر الحديث في العراق ان يفتح أمام القصيدة العراقية الحديثة آفاقاً جديدة.

ويتنفس شعـر المرعبي في الفضاء الذي أتاحه هذا التفاعل ويتحقق ايقاع قصيدة «باسم» وموسيقاها من خلال مستويين فنيين. احدهما وهو الاقل حضورا في الديوان، يتمثل في نصوص شعرية، تنتمي الى قصيدة التفعيلة كما في «قمـر الشـاعر» و«جنوب» و«طلسم» و«نشيد البرتقال» و«نشيد النهار العالي». وأورد الشاعر هذه القصائد في القسم الأخير من مجموعته كملحق. ولعل ذلك يدل على موقفه المتأرجح، ما بين القصيدة الحرة وقصيدة التفعيلة. رغم ان جل مجموعته تتضمن قصائد حرة، والتي من خلال تشكيلاتها نحن ازاء ايقاعية اكثر انفتاحا وانسجاما مع الذات. فهنا يكتب الشاعر صوته الشخصي. وهناك في التفعيلة ينسج على منوال يمكن احـالة لغته الى الدارج والمألوف من صيغ وكنايات ورموز وأفعال الفناها في شعر رواد كنزار قباني ومحمود درويش وسعدي يوسف، والبياتي احيانا، بل والى ما هو أبعد من هؤلاء. كما في «قمر الشاعر» ص ٨٥:

«قمر الشاعر حبر
والسماوات يداه
دمه الغيمة
والافق صداه
يثب البحر الى ورقته
لكأن البحر رهن بخطاه
فيشاء الموج ان شاءت رؤاه»

وفي «نشيد البرتقال» ص «٨٩»:

«كان في البدء نشيد البرتقال
غزلاً غضاً واقماراً تقال
وقتها لم تنهض الخيمة
كون البرتقال
سقف هذا الكون
والارض ظلال»

إن وضوح وصفاء ومألوفية هذا الكلام الشعري تكاد تكون مخالفة تماما لذلـك التشـابك والحشد والكثافة التي تنطوي عليها النصوص الاخرى للشاعر، والمقصود بها نصوص شعره الحر الذي يفارق التفعيلة نحو خلق ايقـاعـاتـه الخاصة، وجملة العناصر التي تتشكل منها القصيدة. وينفتح الشاعر في نصه الحر على وعورة سالكاً تعرجات لغوية محاولا تحميل الكلام معانٍ مختلفة عنها في المألوف، وتجريب تشكيلات جديدة للصوغ لا نجد مرجعية لها إلا لدى القلة من الشعراء العراقيين.

ومن الملاحظ ان شعر المرعبي يتوسل في تشكله العنصر الدرامي. وهذا ما يفسر نبرته العالية. إلا ان درامية هذا الشعر تخلو ـ وقد يكون ذلك في مصلحته ـ من تهافت البوح ليتعداها الشاعر الى غنائية تبتعد عن المألوف. وهنا تتجلى مهارة الشاعر في استجماع صوته والسيطرة على حالات البوح لديه كما في «عروق الموسيقى» (ص ٤٠):

«دع الايقاع يطفو لأمسك بعروقي الموسيقى
دع صوتي يتدثر بصوتك، وكلماتي تستحم على حافة كلماتك»

وكما في (ص ٤٠) و(٤١):

«لك وحدك البياض
شراعك ابيض وبيضاء وردتك
القي عليك ضبابي واحملك على بياض غيمتي لأعبر الدخان فتتنفسك المراعي خضرة بيضاء وراء ضباب الينابيع، فجراً يجرب اولى خطواته في ممر الأفق وتنـدس الـديكة، مازحاً، فتجد الشمس صاكة خيوطها من ذهب البكاء الى فضة العاصفة»

ليس من العسير تبيان أثـر أنسي الحاج في باسم المرعبي، في أخيلة وتراكيب ومفردات ونبرة وطلاقة الكلام في هذا النص.

وإذا كان «باسم» ينجح غالبا في تشكيلاته وصوره إلا انه، احياناً، يلح في طلبها من خلال الذاكرة الثقافية وبعين ترى الى العالم لتنقل جزءا منه بحـرفيتـه، فينـدرج هذا الجزء ضمن قصيدة أحكم بناؤهـا وموسيقاها وايقاعها، فيشوش هذه العناصر، ويبدو دخيلا عليها، خاصة عندما يكون ذلك تضمينا نثريا يحتل جزءا كبيرا نسبياً من مساحة القصيدة كما في «عروق الموسيقى» (ص ٣٩):

«في الخـرزة الاخـيرة للمنـظور، تتمـوج الصبية في اعياد الساري والشادور، تطفح كالحليب في ضرع النار متململة كالزبرجد.

(أعبر حدائق السكك، وأنا في طريقي الى الوشاش مع ابن خالي نتوقف عند نفايات جافة لبيوت مترفة. اعثر على صورة ملونة لماجدة الخطيب، في جولة اخرى مررنا بمحاذاة معهد الفنون الجميلة توقفت عند قطع التماثيل التالفة... تنفستها يداي، وتنفست عيناي القمصان المشجرة في واجهة

أسرة وموعد مع النُّضج

مجموعة شعرية
تجاوزت
صدمة الولادة
حيث
امتحان السقوط أو الثبات
واستحقت
جائزة
يوسف الخال

أحد الخياطين، في الوشاس، كتب عليها: خاصة بطلبة معهد الفنون).

وأسمعها تربي قميصي:

قميصك الذي لم تكبر عليه، ايها الماجيري، الذي يتلفع الحلم ويقود قلبه ريشة لمهب الحجار! واصابعي الحانية تلقط السهام وتجتهد في تدبير الوردة، تصحح مياه سفائنك».

هنا يبدو كأن الشاعر يتكلم بصوتين دفعة واحدة، فيضعف كل منهما الآخر. إلا ان هذه اللعبة نفسها تؤدي غرضاً فنياً في اثراء القصيدة ورفع درجة توترها، فيرتفع الصوتان منسجمين كأنهما صادران عن آلتين موسيقيتين تعزفان قطعة موسيقية واحدة. يرد ذلك مرتين كما في «حيوان حلمي أمام قلعة المروضين» ص ٢٧:

«على فرسي... أسوط البرية أمامي (اتذكر دراجتي الهوائية في المدينة وعطب اطاراتها)

أصفر السواقي نشيداً لفم المدينة المتسخ واقدح سلك الصباح في فحم خرائبها.

... أسمع ضحكات مثل لمع البلور ـ يساومني:

ثيابك أو البرية؟

عربي يسطع في السهب أمام سررهن الرواني، أحمل بريتي واسترني (مروع منظر الآباء يقودون صغارهم في شوارع المدن) ألهب المسافة بحلمي الوحشي، فأراني اعبر أقفاصاً وقاعات آسنة وهياكل مربوطة أو معلقة بأشجار متفحمة، اراني أطوي دمعتي وأرفع بياضها شعاعاً ينخر جناحي ركضي»

وثمة لعبة فنية أخرى، استنابة حاسة عن حاسة أخرى، لا تؤدي دائما الوظيفة الايحائية المتوخاة كما في «عن أثير يؤثر النقرس على الماراثون ويربي وجه محقق قبل ان يجترح العصافير» (ص ٣٧)

«يستمع القيد ـ لا أثر للصدأ عليه ـ تضيق عينا المحقق وتتسعان فجأة، مثل اندلاع نباح مجاور، تسعل المفاتيح، تبصق الزنجار، تتلمس ظلامها الى اقفال نسيت، ولا رائحة صرير، تتذكر المفاتيح انها للقفل فقط، فتقفل نابحة باسمها الجديد «المقافيل»

وتتكرر هذه اللعبة الفنية ايضا في «... لترى صوتي ماجيرا وهو يومىء في ظلام النخيل» من «الوردة تسيل ولا أصابع تلم العطر». (ص ١٦)

أي معنى اراد الشاعر من «لا رائحة صرير»؟ هل المعنى الدارج: «لا أثر للصرير». أم مشاركة حاسة الشم لحاسة السمع في استقبال الصرير؟ واذا كان الامر كما في الاحتمال الثاني، أليس من الأولى بالعين أن تشارك الأذن في استقبال هذا الصرير؟ لأننا إذا سمعنا صوتا ما فان أول ما نقوم به هو أن نحاول ان نرى مصدر الصوت. وهكذا يمكن للاستعمال الثاني «... لترى صوتي ماجيرا وهو يومىء في ظلام النخيل» ان يكون مستساغاً ويؤدي الغرض الايحائي المنشود. كما ان اللعبة نفسها تنجح تماما: «... اكاد أشم صراخاً ساخناً في نهديها» في «دائما الوعورة سالكة الى ماجيرا» (ص ٢٣) اذ يمكن للنهدين استفزاز حاسة الشم (أشم) والسمع (صراخاً) واللمس (ساخناً) في حين تبقى في المثل الاول مجرد فذلكة لغوية لا تنجح في توليد ايحاء جديد.

ويستعمل الشاعر أحياناً رقماً معينا يكون ضروريا للمعنى ولسياق القصيدة حيث يقوم بوظيفة دلالية مقصودة كالرقم ألف في «العاطل عن الوردة في مهب أسمائه» (ص ٥٩):

«تربو العصافير
فاتذكر قميصك يستر تغضن السماء
وأحني ذاكرتي في مهب فصولك الألف»

فالرقم «ألف» في هذا السياق يدل على الكثرة اطلاقا وهذا ما رمى اليه الشاعر لأننا اذا استبدلناه بأي رقم آخر كمليون مثلا أو مائة، فاننا نقع على مبالغة صفيقة في المرة الاولى في حين الرقم مائة، مع انه يقوم بالوظيفة نفسها التي يقوم بها الرقم الف، إلا أن دلالته باهتة وأقل قوة، لكن استعمال الرقم، أحياناً، لا يؤدي وظيفته تماما كما في «العاطل عن الوردة» (ص ٥٧): «انيري فحم ٣٦٠ يوماً في يومي الواحد».

وفي «اذكاء القطران» ص ٦٨: «عن امرأة علقت أرضي ٧ سنوات في مشجب ملابسها كأي قميص مغر».

لماذا الرقم ٣٦٠ يوماً مقابل اليوم الواحد؟

هل المقصود بـ ٣٦٠ يوما السنة؟

إذا كان هذا هو المقصود فربما كلمة سنة تؤدي المعنى على نحو أفضل من ٣٦٠. ونطرح السؤال نفسه بالنسبة الى الرقم ٧ في المثل الثاني. هل كون الرقم ٧ رقماً مقدساً في تراثنا كافياً لادراجه في ذلك السياق؟ وثمة استعمال آخر للرقم ورد في «خوخة.. خوخة يورقك القلب»:

«يا اكتظاظ من تذهب الى الثانوية بعد الواحدة ظهراً حيث أوان الفحيح».

لماذا بعد الواحدة ظهراً؟ ولماذا لا يكون الذهاب الى الثانوية واوان الفحيح فيها الساعة الثانية أو الثالثة بعد الظهر؟!

ربما كان من الأولى اسقاط الساعة الواحدة من السياق فيتلازم الذهاب الى الثانوية مع اوان الفحيح دونما تحديد لزمن!

لا بد من الاشارة الى بعض الأخطاء اللغوية الواردة في الديوان كالخطأ الشائع المتمثل في العنوان «العاطل عن الوردة»، والصحيح «العاطل من الوردة» و«انثى عاطلة عن الانوثة» والصحيح ايضا «انثى عاطلة من الانوثة» (ص ٦٣). و«تذهب للثانوية» و«أقود الشجرة للمرعى والساقية للشجرة» ص ٢١. وأرى لكوكب (ص ٧٩) حيث استخدم اللام بدلا من «إلى».

وثمة أخطاء لا أدري إذا كانت مطبعية أو مقصودة كمحاولة تجديد في اللغة (!)، لم تُعرف عن العراقيين مثل: «أذكرني» و«أفترسني» و«أتبينني» و«أصوبني». ولا تخفى علاقة هذا التركيب ـ اذا كان مقصوداً ـ باللغات اللاتينية كالفرنسية مثلا حيث يمكن للشخص نفسه ان يكون فاعلا ومفعولا به للفعل نفسه من خلال ضميرين ويمكن تأدية المعنى نفسه باللغة العربية باستعمال كلمة «نفس» كأن أقول رأيت نفسي بدلا من رأيتني.

على أن هذه الملاحظات، وسواها مما لم يتسع المجال لذكره في هذا المقال، لا تنزع عن شعر المرعبي صفة الخوض في غمار جديدة تشكل في النهاية أغناء لتيار الشعر الحر، وتضعنا امام موهبة حقيقية وأصيلة تبشر بعطاء مستقبلي أنضج. واذا كانت البواكير هي مثابة الخطوات الاولى للشعراء والتي ما ان تخرج الى النور حتى تتعرض لصدمة الولادة، وهنا امتحان السقوط أو الثبات، فإن مجموعة باسم المرعبي تجاوزت تلك الصدمة، واستحقت جائزة يوسف الخال للشعر □

صلاح عبد الله:
ناقد وصحافي من لبنان، مقيم حالياً في باريس.

الشعراء العذريون شهداء مؤجلون



«سوسيولوجيا الغزل العربي ـ الشعر العذري نموذجاً».

الطاهر لبيب

ترجمة مصطفى المسناوي

دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٨٧

محمد أبي سمرا

■ يطرح البحث في العذرية، كموضوعة أو كنموذج شعري يحظى بمقومات مستقلة ومتميزة عن الموضوعات أو النماذج المعروفة في التراث الشعري العربي القديم: (النسيب، الفخر والهجاء والحماسة، والإباحية الجنسية... الخ)، مقارنة ومقابلة بين هذه الموضوعات ـ النماذج بوصفها نتاج مخيلة إجتماعية ـ تاريخية أرست مقوماتها التعبيرية اللغوية وقيمها الدلالية الجمالية في السياق العام والعريض للحياة الإجتماعية المتحولة داخل مجتمع الصحراء البدوي الذي شهد نشوء، وخرجت منه، الدعوة الإسلامية. كما ويطرح بالدرجة الأولى محاولة التعرف على هذه الموضوعات ـ النماذج بوصفها عملاً داخل حدود قيم اللغة واللسان العربيين، خاصة تلك الحاملة لقيم ورموز التبادل الجنسي وإيحاءاته.

الطاهر لبيب يستهل دراسته «سوسيولوجيا الغزل العربي ـ الشعر العذري نموذجاً» * بفصل عن «اللغة العربية والحياة الجنسية»، لاعتقاده أن اللغة العربية مجال لساني يقاوم آثار الزمن أكثر من غيره من مجالات الوجود البشري. وهو يعتمد في ذلك على الباحث الفرنسي بول ريكور الذي يشدد على عدم إمكانية اختزال الحياة الجنسية إلى الثلاثي المكون للإنسان: اللغة، الأداة، والمؤسسة؛ وبوصفها «الإيروس» الذي يخترق فضاء اللغة ويلغي طابعها التوسطي أو التبادلي. إلا أن محتوى ودرجة «التجنيس اللغوي» يختلفان من مجتمع الى آخر. فبينما تقتصر الحياة الجنسية في بعض الثقافات ـ من الناحية التعبيرية ـ على حركات الجسم مثلاً؛ فإنها تقوم عند العرب على اللغة وحدها. وإمارة ذلك التضمين الجنسي الكثيف لعديد من المصطلحات والكلمات والمفاهيم والأسماء والأفعال في اللغة العربية. مع العلم أن الصور المجازية للجنس في الثقافة العربية هي تعويض أكثر مما هي عمل فني. ربما لأن المجتمع العربي لم يقبل بالتوازي بين التبادل الجنسي والتبادل اللفظي أو التعبيري. والدليل هو أن تجنيس اللسان العربي يقابله الفصل بين الجنسين. لذا كان الرجال والنساء، سواء أكانوا مرتوين جنسياً في بيوتهم أم لا، يسعون خلف أوساط يستطيعون التعبير فيها شفوياً عن تلذذهم أو عن تفريغهم الجنسيين.

يعارض الطاهر لبيب المقولة الذائعة حول كون الشاعر العربي «لسان حال قبيلته أو جماعته» وكونه يعيش من غير قلق وانشغال يتجاوز الواقع... يعارض ذلك بأن يعتبر أن ما يميّز أغلب الشعراء العرب القدماء هو التشرد الجسدي والعاطفي والتأرجح بين الواقعي والإحتمالي وليس إمتثاليتهم. أما الفطرية التي يتصف بها الشاعر العربي، على اكتشافه ـ في لحظةٍ ما من تاريخه ـ فلسفة الإغريق وعلومهم وتمثله لها بدون أن يحاول معرفة المأساة عندهم، فلا يعود الى أنه لم يكن يعيش تحت سماء مأسوية، بل لأن قيمه الجمالية لم تكن لتقبل بوجود شعر أجنبي عنها جدير بالإعجاب. الأمر الذي يعني أن شعور العربي بالتفوق ذو بعد شعري بالأصل. وهذا ما أشاع الفكرة العامة عن «حضارة العرب الكلامية»، حيث يمكن للكلمة أن تمتلك أثراً شبه سحري. وفيما كان استهلاك القصيدة العربية الكلاسيكية بالنسيب كتعبير عن تهيؤ الشاعر الدائم لعبور متاهة الصحراء أو المجيء من بعيد، ممتلئاً «بحس الفجيعة» (بحسب تعبير أدونيس)، تاركاً وراءه أو باحثاً عن الحبيبة والطلل... فإن الفخر كان يمثّل الغرض الشعري الأول، بوصفه إشهار المرء لمناقبيته الفردية المستمدة من دوره وسط الجماعة. وعلى الرغم أن الفخر قد أمسى مع مثلث الشعر الأموي (الأخطل، جرير، والفرزدق) تمريناً كلامياً في المبالغة والتباري، فإن الوعي الذي يقف وراءه كان نابعاً بالأصل من الرسالة الشعرية التي يبدو الذهاب إلى أبعد ما يمكن وراء الواقع تجلياً من تجلياتها. أما ظهور المرأة ـ الحبيبة في القصيدة فكان تعبيراً عن ضرورة ملحّة لإقامة توازن بين الاحتمالي الجذاب وبين المُعاش الرتيب لكل يوم وسط عبثية الزمن وتفتته كرمل الصحراء. لذا كادت المرأة أن تكون موضوع التملّك الوحيد في المجتمعات البدائية. إلاّ أن حبّ الشاعر للمرأة في مجتمع الصحراء كان بوجهٍ من وجوهه شهادة على أنه جدير بالافتخار بنفسه.

كان العربي ما قبل الإسلام إنساناً وحيداً، يشعر عميقاً بعبثية الوجود ولا جدواه. إلاّ أنه في المقابل كان ينتصر على «حس العدم» ذاك بانقضاضه على الحياة والتهامها والتمتع بلحظاتها العابرة. وهذا ما يؤكده نموذج الشعر الملحمي الفروسي، حيث كان الفارس يندفع الى حياته ـ موته كي يظفر بامتلائه الخاص ويقهر خواء الزمن والمكان الممتدين دائرياً وبلا اتجاه حوله وأمامه، تماماً مثل صفحة الصحراء المترامية، دون أن يعثر على معنى وجوده خارج نفسه. كأن مواجهته للعالم كانت تحدث على نحو فردي وتبعث فيه حس الفجيعة وخواء العالم ونقصانه وغموضه. ويلاحظ الطاهر لبيب في هذا السياق أن المثال الشعري العربي الفروسي ـ الملحمي كان سادياً على الصعيد النفسي، ربما بسبب سعيه الدائم للسيطرة على الطبيعة والانغراس في المكان.

ومع الإسلام الذي ساوى بين الأفراد كأسنان المشط ودعا إلى نبذ التناحر القبلي لمصلحة إخوة في الدين والله، لم يعد الفارس شخصاً فرداً بل عنصراً مجاهداً لمصلحة مشروع كوني شامل يتخطاه كلياً. لذا أمست «الساديّة» السابقة غير ذات موضوع واقعي ملموس، بأن جرى التركيز على الجانب «المازوشي» من الوجود: المتعة في التخلي عن النفس والتلاشي أو الذوبان في المشروع الشامل والكبير. فاختفى بذلك الشعور المأسوي القديم للبطل الفروسي تجاه الحياة والموت. وهذا ما يفسّر كون الشاعر الجاهلي يتحدّث عن الموت وعن عبثية الوجود والزمن أكثر بما لا يقاس من المسلم، بوجهٍ عام. إذ لم يعد من الممكن والجائز، مع نشوء الإسلام وانتشاره، اتخاذ موقف من الأمة بمجموعها كذاك الذي كان يتخذه الفارس

والصعلوك تجاه جماعته أو زمرته السلالية أو قبيلته في مجتمع ما قبل الإسلام.

تقوم مقولة الطاهر لبيب في العذرية الشعرية العربية الكلاسيكية على كون هذه الأخيرة تعارض أو تعاكس الطاقة الملحمية للمثال الشعري الفروسي الذي عدَّل الإسلام بعض عناصره الأساسية، وعلى رأسها نزْع أو استبعاد الحسّ المأسوي الفاجع. وذلك للانتقال بقيم الحياة والتعبير من عالم التنافس والعبث الى عالم من الإذعان والقسْر، كان يوسف اليوسف في دراسته «الغزل العذري ـ دراسة في الحب المقموع» ** قد وجد فيه انعكاساً لميل حركة التاريخ الموضوعية نحو استنفار الطاقات الفردية لتوظيفها في معركة التوسع الامبراطوري العربي ـ الإسلامي المتعالي على الأفراد والذي لا يتحقق إلا من خلالهم في آنٍ معاً. وكان ذلك الإذعان والقسر المفروضيْن بقوة الروح التاريخي المتعالي والشامل، في أصل ازدهار العذرية الشعرية كصدى من أصداء الدعوة الإسلامية نفسها وكنتاج من نتاجاتها. ففي سبيل تدعيم المشروع الامبراطوري المتعارض مع الروح الفردي قام الإسلام بفرض الحظر على العشق بوصفه «عطالة عن أحوال التمييز» (بحسب تعبير يوسف اليوسف). بهذا المعنى ساعد الإسلام على ازدهار المثال الشعري العذري كتعبير عن الاستنكاف عن دمج الذات الفردية أو التخلّي عنها لمصلحة المشروع التاريخي الشامل. إلا أن ذلك الاستنكاف والتعارض يجب ألا يحجبا عن أنظارنا التماثل الواضح بين العذرية والإسلام من حيث الهدف من الحياة: الوصول الى الجنة عبر الجهاد والموت (الإسلام)، والوصول المحبوب عبر إلغاء الاتصال، أي الموت (العذرية).

وبينما كان الحب شكلاً من أشكال التعارض مع الموت عند البطل الفروسي لما قبل الإرسلام، جاء الحب العذري ليؤكد رغبة في حب مجرد ومطلق يفضي في مآله الأخير إلى الموت باعتباره «السر العفيف للحب». هكذا يتوازى فناء العذري في محبوبته (مثاله الوحيد الأوحد) مع طلب المسلم الجهاد والموت في سبيل الله. فأن يكون المرء عفيفاً (العذري) تجاه جمال جنسي (المرأة) معناه التخلّي عن رمز الحياة: الرغبة، للعيش في حالة من العطالة النرفانية الخالصة المستنكفة عن كل نشاطٍ خارجي. والعذري في هذا الوجه من سلوكه مثله مثل المؤمن المسلم «الطيب» الذي يريد عبور هذه الدنيا الفانية للفوز بجنة السماء الإلهية الخالدة. كأن كليهما واعٍ، على طريقته، بنفيه ونقصه الخاص الذي يحمله في ذاته. ويقسر الشاعر العذري حياته كلها وموته على حب امرأة واحدة سامية ومتعالية فيها «يبلى الدهر» وفيها «تجد الروح جنتها»، يقترب وئيداً من المؤمن الصالح الذي يجاهد في إطاعة خالقه حتى يسلم له الروح في نهاية المطاف. ومن الناحية الاجتماعية ـ المادية يتخلّى الشاعر العذري عن ممتلكاته لينظم الى المتسولين والتائهين من أجل مضاعفة حظوظه في رؤية حبيبته. ومثله في ذلك مثل «الصوفي المسلم» الذي يتيه هائماً على وجهه طلباً للكشف عن الخالق. وربما كان التمجيد العذري للحبيبة الواحدة محاولة جزئية للانتقال من تعدد الآلهة الى مفهوم الإله الواحد. وهي محاولة قد تعود الى شعراء ـ محبين ما قبل إسلاميين مفتونين بالأصل ـ وربما بفعل إلهام توحيدي يهودي ومسيحي غامض ـ بالتجريد المؤمثل (من مثال).

الى هذه العناصر التي تماثل ما بين الإسلام والعذرية هنالك عديد من العناصر الأخرى التي تظهر تعارضاً واضحاً بينهما. فالعذري حين يقبل بالمرأة الوحيدة مثالاً له ويلتزم بالوفاء لها حتى الموت، يكون، كالفارس المأسوي قبل الإسلام، يراهن على الاحتمالي الفردي الخاص، كما لو أنه يريد أن يصنع «فينوس» تخرج من زبد الصحراء، حيث المرأة وحدها تمثل له علاقة حية في المشهد الطبيعي الخاوي، الأجرد والموحش. وهذا ما يتعارض مع مقولة شائعة قوامها اعتبار العفة العذرية المفرطة في احترامها للجمال تعبيراً عن ورع أو وازع ديني. إذ أن العذرية، (بحسب تعبير يوسف اليوسف) ليست مجرد وجع ينتجه الحرمان، دينياً كان أم غير ديني، بل هي محاولة من الشاعر لتجاوز عري الوجود بوقائعيته الصارمة، عبر النظر الى المرأة والى ذاته تالياً كتجلٍ روحي خالص يقترب من الكمال بقدر ما يستفرغ من ألم إزاء الحضر والإقصاء الاجتماعيين. فالموقف العذري من المرأة يتعارض مع الإباحية تعارضه مع الموقف الجنسي «للمسلم المتوسط» الذي ينظر الى المرأة بوصفها زوجة ـ حرمة، منجبة للأطفال ومجددة للنسل. ومن هذه الزاوية وعلى هذا النحو يرفض العذري الزواج والتوالد، ليتعالى على الاجتماعي، وليس من زاوية رفض الرغبة الحاضرة دوماً على نحو متعارض بين قوتين: الإنفصال والإتصال، الحضور والغياب. أما الإبقاء على الحبيبة في دائرة المثال المتعذر المنال، فهدفه على الأرجح إبقاء الوجود برمته مشرعاً على الاحتمال والغريب والمدهش عبر منح المرأة قدرة مذهلة على الإفلات من الزمن والاحتفاظ بالشباب الخالد. فأن يقضي عاشقان معاً ليلة بلا «منكر»: ذلك هو السيناريو العذري للعفة التي ليست في العمق من عمل شخصية مذكرة، إذ أن الجمال نفسه وبذاته هو العفيف، المتسامي والمرهف.

إنطلاقاً من ظاهرة الشعر العذري يقوم الطاهر لبيب ببناء إفتراضي للزمرة أو للجماعة العذرية التي كانت موجودة في سياق العصر الثقافي الأموي. فيشير الى فرضية تقول بوجود رابطة بين الأسطورة العذرية وحياة أول جيش إسلامي نظامي حرمه أبو مسلم الخرساني من النساء، فعبر هذه الأسطورة عثر الجنود في تخيّل حب عفيف على أحد الحلول التعويضية للإفلات من تبعات وسط لواطي تسببت الظروف في إنشائه. أما النسب الفعلي والملموس للعذريين فيشوبه الاضطراب، مع أن الشائع هو انتسابهم الى قبيلة بني عذرة الذين هم فرع من جذام قضاعة، استقر، منذ فترة غير واضحة زمنياً، تعود الى ما قبل الإسلام، بوادي القرى في القسم الجنوبي الجاف من المنخفض الواسع الممتد من العلى حتى خيبر. وهي منطقة شبه استوائية. والملاحظ أن بني عذرة كانوا محدودي الاتصال بالخارج وحياتهم نصف حضرية، مع خلو تاريخهم الما قبل إسلامي من المآثر الحربية. والمرجح أنهم كانوا على صلة بيهود الواحات القريبة من مكان إقامتهم، والذين كانوا يدفعون لهم الإتاوات. أما مصدر رزقهم فقوامه الرعي مع غياب ارتباطهم بصلات تجارية وحياة زراعية ظاهرة. لذا كانت حياتهم خارج النموذجين المعروفين في الجزيرة العربية: البداوة والتحضر (من حضر)، إذ بقوا خارج أو على هامش الصراع ـ التضاد القائم بين هذين النموذجين. وقد رسخ الإسلام هامشيتهم هذه، مع العلم أنهم لم يعتنقوا الدين الجديد إلاّ بعد وفاة النبي محمد، ولم تبرز منهم أية شخصية رفيعة المستوى في تاريخ الإسلام.

ويمكن القول، اعتماداً على هذه المعلومات القليلة غير الوافية، أن بني عذرة عاشوا هامشية إقتصادية مقرونة بتنافر عالمهم مع قيم التملك وبلا مبالاة ثقافية. وعلى الأرجح أن تكون الجماعات الشبيهة بهم قد استمدت منهم الاسطورة العذرية. وعلى خلاف الفكرة الشائعة عنهم كان بنو عذرة بعيدين عن التكيف مع الدعوة الدينية التي أوحت لهم رغم ذلك بمقومات عالمهم الشعري وقيمه. وسواء كانت الشخصية العذرية مقهورة أو مستلبة، فانها لا تزج نفسها في التعارض الجذري القائم بين البدو والحضر. وهذا ما يجعل رفضها واحتجاجها سلبييْن. وهل من قبيل المصادفة أن يدافع كثير عزة عن قضية الشيعة ويمدح السلطة الأموية في آن، بحكم ممارسته للتقية؟ هكذا يختتم الطاهر لبيب بمقارنة بعيدة بين العذاب السري المستبطن للعذرية وبين التقية الشيعية. ذلك أن العذري، وهو يطمح الى العدالة كان يتعلق بحبيبة مستحيلة المنال تعود «إنتاجيتها» الى غيره، وكلما عادت اليه كان ينقاد الى الاستغناء عنها: كأنه يريد أن يجعل من نفسه شهيداً، من غير أن يكتمل من خلال الأمر الواقع. □

* الطاهر لبيب. باحث تونسي، كتب بحثه «سوسيولوجيا الغزل العربي. الشعر العذري نموذجاً» باللغة الفرنسية لنيل شهادة دكتوراه من الدرجة الثالثة. وقد صدرت طبعته العربية الأولى عام ١٩٨١ عن «اتحاد الكتاب العرب»، دمشق من ترجمة حافظ الجمالي. أما الطبعة الثانية الصادرة حديثاً عن «دار الطليعة»، بيروت، والتي اعتمدناها هنا، فهي من ترجمة مصطفى المسناوي. وربما تكون هذه الأخيرة أكثر جدارة من الأولى.

** «الغزل العذري. دراسة في الحب المقموع» دراسة من يوسف اليوسف. صادرة عن «اتحاد الكتاب العرب»، دمشق. سنة ١٩٧٨. إلا أن الطاهر لبيب لا يذكر هذه الدراسة في قائمة مراجعه، مع العلم أنها تتوافق في عديد من خطوطها مع مقولاته، إضافة إلى غناها وأسبقيتها في هذا المجال.

◆

محمد أبي سمرا:
روائي وناقد من لبنان.
تصدر له قريباً رواية بعنوان «بقايا الجمر».



نقد "الناقد"

سبق للكاتب نفسه أن كتب في العدد الثاني من «الناقد» مستحسناً ما تفعله العامية حين تستبدل الأسماء الموصولة التسعة باسم واحد هو (اللي). وهو في هذا التعليق النقدي ينتقل من موقع المعجب بالعامية الى موقع الملتزم ببعض اجتهاداتها، ويلجأ إلى استخدام (اللي) بدلاً من (الذي والتي).

ميشال نقولا

■ أتجاوب مع كل شيء في «الناقد» تقريبا. ضروري شيل الزير من البير- هكذا أختصر مهمة المجلة الجديدة. ضروري أن «تعيد الى الكتابة حريتها والى القراءة بهاءها والى الكلمة سلطتها». ضروري «نشر النتاج الابداعي.. من منطلق.. يستند فقط الى مقاييس الجودة والقيمة الذاتية للأثر». أحب «الصدق الكاسر» و«الثورة ضد كل ما يهدف الى ضبط الخيال باسم التوجيه ولجم الفكر باسم المقدسات».

مقالة الصادق النيهوم تقول البديهي اللي نادراً ما يقال، حتى لما يقال يظهر كأنه اكتشاف جديد! أليس بديهياً أن القواعد الخمس هي قشور الاسلام فقط، وأن جوهره أشياء أخرى؟ وأجد نفس الشيء، لكن بصورة أعم، في مقالة غالب غانم عن الأصولية والأصالة. الفرق بين القواعد الخمس والجوهر هو نفسه مثل عن الفرق بين الاصولية والأصالة.

وهو مثل مهم. خلّني أشطح قليلا وأقول كلمتين عن موضوع عزيز على قلبي يتعلق بهذا: اللغة العربية تفرّق بين التصديق والايمان بكلمتين مختلفتين. وما هكذا كثير من اللغات الحية. الانكليزية والفرنسية والالمانية والعبرية تستعمل الكلمة نفسها لكن تعتمد على حرف الجر للتفريق بين المفهومين. ولأن حرف الجر كلمة صغيرة هيّن تجاهلها صار الناس يخلطون بين التصديق والإيمان. وبرأيي هذه كارثة لاهوتية. ممكن للانسان أن لا يصدق أن الله موجود ومع ذلك يؤمن به. وممكن أن يصدق أنه موجود ولا يؤمن به. التناقض الظاهر في هذا هو نفسه التناقض بين قشرة الدين ولبه، بين أصوله وأصالته. لكن قد يكون لذاك حديث آخر يوما ما. لنرجع الآن الى المجلة.

زكريا تامر وسمير عطالله وأمجد ناصر يسلطون الضوء الى محل ما يجب أن يسلط، يدلون بأصابع الاتهام حيث الاتهام ضروري، على الأقل لفتح الدعوى حتى يعطى الدفاع جوابه اذا كان موجوداً.

ومعه حق أنسي الحاج. ليس عند الإنسان ما يقوله، فليقل ما لا يقال! وطول الزمان كان ما لا يقال هو أكثر ما يستحق أن يقال، وغير الممكن أكثر ما يستحق أن يكافح من أجله لأن في اجتراحه كل تقدم هام. فكر في بعض الأشياء اللي كانت غير ممكنة من مئة أو مئتي سنة فقط: المدنية الآلية وتحرير العبيد وتحرير المرأة وموت الله وتجمع دول أوروبا الغربية في جبهة واحدة... وقبلما تنتهي من القائمة يصير واضحاً أن العصر الحديث كله كان غير ممكن من وجهة نظر العصر اللي سبقه.

وافرام البعلبكي حطّ يده على مزايا النقد ودوره الصحيح. نعم، الثقافة تحمل المرء مسؤولية أثقل من مسؤولية الحاكم المستبد. الثقافة هي اللي تحول مجرد الرعايا الى شعب حر. ولا تكون ثقافة أصيلة بلا نقد أصيل. وما يقال عن الثقافة قاله الصادق النيهوم بطريقته الخاصة عن الدين: «الاسلام لا يقوم على قواعد خمس بل على مسؤولية الناس تجاه أنفسهم». وتجاه مجتمعهم أيضا.

عن الأشعار لن أحكي كثيراً فأنا لا أفهم معظمها، وكثير مما أفهمه يبان لي مصطنعاً أو مبتذلا. لكن شعر سعاد الصباح بسيط، خال من الألغاز، أقدر أن أستجيب له وان بالخصام، وهذا ما لا أقدر ان اقوله عن معظم الشعر الحديث.

القصص جيدة، مع اني كنت أنتظر أكثر من هذا. من زمان كنت أكتب القصة وفكرت أن إمكانياتها هائلة، لكن قد أكون مخطئاً، أو أن الامكانيات الهائلة عسيرة التحقيق. على كل حال، عندما قرأت ما كُتب لم أتمالك من أن أسأل نفسي: هالقد بس؟

هذا تجاوبي. والتجاوب وحده لا يكفي. لا بد من عمل الناقد، وبعضه قول ما لا يقال، وكله ضروري مع أنه لا يُشكر عليه. فطوّل بالك شوي على ما ستقرأ الآن.

أولا هذه الجرأة، مثل كل جرأة، طريقها محفوف بالاوجار. لا أقول إنك سقطت بها، ولكن أخاف منها، وبودي أن اعبر عن خوفي.

الصفحة ٥: «ليس للناقد... مجلس مستشارين... مجرد أسماء من كل واد عصا... قبل أصحابها خجلا اعارتها اسماءهم...» جميل. لكن من سيطبق «مقاييس الجودة والقيمة الذاتية للأثر» التي وعدت بها على الصفحة ٨٢؟ رياض الريّس وحده؟ أليس هناك مستشارون يرغبون من قلوبهم في المساهمة بتحرير المجلة فيساعدونك عَلى قراءة وتقييم المواد التي تستلمها واختيار ما تنشر؟ وجرة عربية قديمة هي عدم مقدرتنا على التعاون والعمل المشترك.

«... وكل كاتب يعبر عن رأيها. والناقد لا تشعر بأي تناقض بينها وبين كتابها على تعدد مشاربهم وأهوائهم واتجاهاتهم». لماذا نكران التناقض؟ هل تكون الحرية التي تدعو اليها بدون التناقض وتضارب الآراء؟ وجرة كبيرة أن تصبح المجلة محلا آخر من المحلات الكثيرة اللي تقع فيها طيور على اشكالها، وتنقد كل طير يناقضها.

ثانيا: لا يكفي، لا يجب أن يكفي، أن تعجبني المقالة. يجب أن أعرف كيف، وماذا بالضبط، ولماذا.

يقال إن صورة واحدة تسوى ألف كلمة. وصحيح أيضا أن مثلا واحداً يسوى رطلا من الكلام.

لماذا ما أعطى زكريا تامر مثلا واحدا على قصائدهم اللي ليست «سوى قبور دفن بها الشعر بعد مهرجان تقطيع وتمزيق»؟ وأمجد ناصر عينة واحدة من صحافة السبعينات والثمانينات وكيف قطعت الطريق على المغامرة الغنية الخ.؟ (ماذا؟ لا تُذكر الأسماء في مجلة تدعو الى قول ما لا يقال؟) لماذا لم ينظر سمير عطالله وراء عدم

إقبال العربي على القراءة؟ أنا مع ثلاثتهم مئة بالمئة، ولكن ما الفائدة من الإدانة الجارفة، والشكوى ممن لا نسميهم، والتكلّم عن اللاقارىء بلغة شبيهة بلغة «وعاظ النار والكبريت»؟

الحائرون والناهون والشاكون والواعظون والمعلمون والأنبياء عندنا كثيرون، والقليلون هم السائلون والعاملون.

هل يريدون الإصلاح هدية بلا ثمن، لمجرد الشكوى من أشياء لا يقولون ما هي بالضبط، ولا يعملون أي جهد لتحديد علتها بالضبط؟

ثالثا: الحرية التي تبشر بها المجلة، مثل كل حرية، حريتان، سلبية وإيجابية. وهذا العدد كله تقريبا يتعلق بالنوع الأول. ١٦ صفحة من أصل ٨٠ تستهلكها نصوص كاسيتات الجهاد الإسلامي ضد الحداثة! هل هذا ضروري؟ أليس إضاعة لصفحات غالية كان يمكن أن تستعمل في سبيل إيجابية؟ ثم ألا ينحطّ المتهجَّم عليه الى مستوى المتهجِّم اذا شغل نفسه بسماع كل تهجّماته؟ ألم تعطوا الجهاد الإسلامي نوعاً من الشرعية والاحترامية بنشر كل كاسيتاته؟

لا، لا. صفحة واحدة كانت تكفي، خصوصاً وأن هناك مقالين آخرين (لصبري حافظ وغالي شكري) يبينان بشاعة العقلية نفسها المتمثلة في الكاسيتات.

ماذا عن الحرية الإيجابية؟

اذا عبّرت عن رأيي اليوم بصراحة كاسرة، ماذا أفعل غدا اذا استيقظت في الصباح ووجدته قد تغيّر الى عكس ما كان تماماً؟ كيف أتغلّب على خجلي؟ أليس أهم من التعبير عن الرأي تربيته تربية صالحة حتى يصير بإمكاني الاعتماد عليه؟

الحرية الإيجابية لازمة لتربية الرأي. وهي تتطلب نزع قيود داخلية أرسخ وأقوى من الخارجية التي أعلنت عليها الحرب فجعلتنا نصفق.

وأول هذه القيود بالنسبة للكاتب والقارىء العربي هو اللغة.

اللغة هي المشكلة. اللغة العربية ضباب جميل يعمه فيه القارىء، والكاتب معاً، يؤلف ستاراً بينهما والعالم الواقعي.

أسمع الى أنسي الحاج (ص ٦): «حاجتي... الى قراءة في لغتي تجعلني أشعر أن اللغة العربية انتقلت من طور لغة السلطة الى... اللغة الحرية، ومن طور خدمة المجتمع والدين... الى طور مكافحة ما يصادر الخيال ويعتقل الارادة..» ثم يتكلم عن الانتقال من طور اللغة - الأداة... الى طور «اللغة - التفتيح... اللغة - الحقيقة، اللغة - الدهشة...». وما عندنا في الوقت الحاضر إلاّ اللغة - الضباب.

اللغة - الضباب تكتب الكاتب وتقرأ القارىء بدلاً من العكس. وضباب أنسي الحاج أقول لك الحق، لذيذ مثل شرب كأس على البردوني. ولكن الآن راح البردوني، ولازم تروح السكرة وتجيء الفكرة. لازم يصير التحول الجذري الذي يحكى عنه باللغة، ولكن السؤال الحاسم هو: كيف؟

مرة قال برتراند رسل شيئاً كهذا: «اذا كنت تريد بناء بيت أو قصر في أي مكان، إلاّ في الليالي العربية، فيتطلّب ذلك...» هذا التحول الجذري باللغة العربية، هل سيحصل بمجرد أن يفرك الكتاب العرب خواتمهم السحرية؟

لا. لا بد للغة العربية من الرجوع الى الشعب التي وهبها الحياة، فهو الينبوع الوحيد التي منه تقدر أن ترضع حياة جديدة.

في أوائل القرن العشرين قفزت اللغة العربية من العصور المظلمة صوب العصر الحديث. وفي نهاية القرن العشرين لم تزل حيث كانت في بدايته.

لغة لها حياتها الخاصة، تعيشها بكل ما هو مكتوب ومذاع رسميا، لا علاقة لها إلا عشوائياً بحياة الشعب وما يقوله العرب لبعضهم كل يوم.

وبدون ما يبتدعه الشعب في حكيه اليومي لا تتجدد لغة. وبدون تجدد اللغة لا تتجدد ثقافة ولا حضارة ولا تربية نشء ولا علوم ولا فلسفة ولا سياسة ولا أدب... تبقى كلها مقيدة، تسحسب أرجلها وراء بقية العالم.

لماذا لا يقرأ العربي العادي؟ سؤال لم يسأله سمير عطالله. وجوابه كله تقريباً يعود الى اللغة.

العربية الفصحى لغة نخبوية (elitist) والعربي العادي، مثل كل إنسان عادي، يعيش على غير مستوى - ليس ضرورة أدنى منه، على العكس، مستوى العامي في رأيي غالبا ما يسمو على مستوى النخبة!

هل عجيب إذن أن يشعر العربي العادي، لما يشوف كتاباً أو مجلة أو حتى جريدة: «ما لي ولهم؟ الأدباء والخطباء والأذكياء والفلاسفة والشعراء - لهم حياتهم ولي حياتي، يكتبون ويخطبون لغتهم، لغة المدرسة، وأحكي لغتي، لغة الحياة. وأين هذه وأين تلك.

«لغتهم جلالية، تنظر من عليائها، ولغتي عادية، حقيرة، ركيكة، ولكن بها أعيش، بها أتفاعل مع أصدقائي وعائلتي وسائر محيطي. وساكن البيوت العادية ما خصه بالقصور؟

«الكتب والمجلات والجرائد ومعظم الاذاعات ارستقراطية بثياب أنيقة، لا تصلح للحياة اليومية. ليس طبيعيا القيام بالأعمال اليومية بالثياب الأنيقة. من يقدر أن يشتغل في ثياب العيد؟».

لكل ذلك اقترحت عليكم أن تفتحوا باب اللغة. وكم أخاف أن تكون اللغة من المقدسات، شذوذاً واحداً عن تلك التي لا يجوز لجم الفكر باسمها!

لماذا أخاف؟ لوجود المقالة عن الترجمة الجديدة للأناجيل. فعندما قرأت العنوان والحاشية التي تقول إن هذا حدث ثقافي كبير تنهدت وقلت: «الحمد لك يا الله! أخيرا بدأت تتكلم الى الاثنين بنفس اللغة».

لكن الله أجابني:

- هل تصدق هذا؟ ألم أكن دائماً أتكلم بنفس اللغة؟ والآن ما هو «الحدث الثقافي الكبير»؟ أن يقول الانجيل «واجعلوا قويمة سبله» بدلا من «واجعلوا سبله قويمة» الله يساعدني على سبلكم يا بشر! □



قراءة نقديّة لعددي "الناقد" على ضوء «التشخيص والطموح» المحدّدين في بيانها

أسامة أبو طالب

شاعر وباحث من مصر. عمل مديراً لتحرير مجلة «نادي المسرح» ويعمل الآن أستاذاً مساعداً للدراما والنقد بأكاديمية الفنون.

■ لا أسمي ما وصلت اليه الثقافة العربية انحداراً ما زالت صفحات مثل «الناقد» ـ ولو في المهجر ـ قادرة على أن تجد (مادتها)، وأن تداوم الصدور بعد. ولا أسمي سنواتنا ـ التي تبدو رمادية ـ مغيباً لشمس «العقل العربي» طالما عذّبنا الشوق والوعي بالحاجة الى وجود مثل هذه الصفحات. المهم أنني بهذه الكلمة ـ التي قد تبدو للبعض زاعقة ـ لا أود أن أحسب مع الطيبين المتفائلين، أولئك المتلقطين للفرحة، ناسين أن في «فعل الزمن» ـ أيضاً ـ ما هو قرين التكرار والشحوب وانقطاع النفس. ولا أن أحشر ـ في الوقت نفسه ـ في زمرة المتشائمين الذين لا يرون في (الصحوة) غير (رعشة الموت)! فإن كتبوا لم يكتبوا إلاّ نعياً أو تأبيناً... وإن تنبأوا لم يتنبأوا بغير الزوال.

يتوجه مسعاي إذن، إلى أن أكون من رابحي المعركة الواحدة، أولئك المرغمين على الكتابة المتحدّية كما يسميهم زكريا تامر.

أما كيف تكون الكتابة النقدية متحدية في زماننا، فهي أن تتصف بالموضوعية فتعلو على النزوة والانفعالة وليدة اللحظة، وأن تتعشّق الموهبة، فتحميها لأنها «تُضمّنُها معنى النعمة» كما تضمن الفن معنى الإخلاص في جوهره الأعمق وأن تتسم بـ «الصدق الكاسر الذي لا يحتاج البتة الى شهادات من خارج ذاته» تماماً بكلمات رياض نجيب الريّس، في «البيان».

في معركة الحداثة... فلنترك مكاناً لعاقل

مصداقاً لوعد أطلقته «الناقد» ـ في بيانها نفسه ـ من أنها «ستتبنى الدعوة الى التلاقي والتضادّ معا، وتشجيع الحوار بين أصحاب الفكرة المشتركة، وأصحاب الأفكار المختلفة»، أفردت المجلة جلّ صفحاتها لمناقشة قضية طافحة على السطح، وبكل تنويعات تناولها وزوايا مساسها وتسمياتها. إنها موضوع (القديم والجديد).. السلفية والحداثة، الأصولية والأصالة، حرية الناقد، و(الفكرة المبدعة في مواجهة محاكم التفتيش).

فأما أول ما فرض نفسه على القراءة ـ أو فلنقل على أولويات استقبالي للعدد الأول ـ فقد كان نوعاً من «الصحافة النقدية الساخنة» والمحايثة أحداثها actuel متمركزة على محورين مثيرين، يحمل كل منهما لافتة زاعقة مقلقة في الوقت نفسه: «من عادل إمام الى الشيخ الشعراوي!» ـ كتبه غالي شكري و«حرب الكاسيت... النص الكامل لتسجيلات صوتية توزع سراً في السعودية... الخ!». وجاء في تقديم «الناقد» أنه: «في المملكة العربية السعودية تأخّر الصراع بين القديم والجديد في المجالات الأدبية ما يزيد عن ربع قرن، ولكنه ينشب اليوم بعنف وضراوة لم تعرفهما البلاد العربية الأخرى... الخ». وبالفعل، فإن قراءة (النص) ومعاينة النقاط محل الخلاف إنما تكشف عن ضراوة معركة لا تنصب على مفهوم (الحداثة) كمصطلح أدبي أو فكري، وإنما ترهص بتفجيرات متعاقبة لطاقات حبيسة من الفكر طال اختزانها وتوحّشت من تراكمها، فانطلقت ـ ومن الطرفين ـ بالحدة نفسها مصيبة الهدف حيناً ومخطئة له في أكثر الأحيان، فمسّت المقدس لدى الطرفين معاً، ليس فقط باستهانة، وإنما أيضاً بمحاولة متعمدة للحط من شأنه، متخذة من (الخلاف الأدبي) ستاراً يقنع صراع (أحقية المآل)... مآل الكلمة الفاعلة، وتحديد مسار التوجه وملامح الانعتاقة. أما تحديد «حجم الفعل» الذي أثار جماعة الجهاد الإسلامي ضدّ جماعة الحداثة، فلا يكفي أن يستنبطه القاريء أو الناقد ـ الذي يريد أن يلتزم بالموضوعية ـ من اقتباسات الطرف الآخر عنهم خاصة وقد شاب هذه الفقرات المقتبسة اتهام لا يعلو عن نزاهة من عينة أن «محمد عبد الله العلي، بعد أن بلغ درجة «السطوح»، وهي درجة علمية نجفية. ولو شاء لقال: درجة علمية شيعية رافضية.»! هكذا في وقت نعاني فيه من احتراقنا في أتون الطائفة بل المذهب! أو من تضخيم ومبالغة في أن: «الحداثة تصوّر جديد للكون وللإنسان والمجتمع والحياة». وسيجد الناظر الى هذه الأقوال نفسه مرغما على مجابهة هذا الموجّه دفاعاً عن عقيدته ودينه»!

وبالرغم من إعلان الجماعة أن: «لا يقتضي نقدنا هنا أو تعليقنا على بعض النقولات الحكم على أحد بالمروق من الدين أو البقاء فيه، فليس هذا من أهداف هذا العمل». ـ على حد ما جاء في النص المنشور ـ، إلا أن قائمتها التي ضمنتها أسماء الكتاب والشعراء والمفكرين لا تسقط عنها هذه التهمة بل تؤكدها!

أما ما يلفت النظر حقيقة، فهو تراوح درجة الوعي والفهم والتعمق في النص وتفاوتها بين إدراك لمقومات الحضارة الغربية ولو من نظر هؤلاء أصحاب الحداثة، وبين التفسير المتعسف والمنغلق لنصوص ـ بالأخص شعرية ـ لويت أعناقها، فأخرجت دون وجه حق عن دلالاتها وهموم أصحابها. والأمثلة على ذلك من اقتباساتهم متعددة، كما أن اتهام كل هذا العدد من الكتاب بالإلحاد والعمالة ـ وبالتالي بحرق أعمالهم، وهو المطلب الذي لم يصرح به بعد، والذي يبدو بداهة أنه الخطوة التالية، إنما يتطلّب دراسة متأنية موضوعية وعالمة بالطبع لوثيقة الاتهام هذه، كما تستلزم ردوداً عاقلة تضيء وتكشف عن حقيقة التماحك المثير وتوجهاته ولو من أجل قاريء حسن النية أو عقل شاب باديء في مشروع نضجه. أما طريقة غالي شكري في الرد، والتي تحاول مجابهة الاتهام بالعصبية والتعتيم عليه بإثارة مضادة، فإنها

لن تقنع هذه العقول الشابة ـ ما دمنا نحترمها ونسوق توجهاتنا إليها ـ إذا كان يوافقني في الرأي، غير منكر أن اتهامات مثل هذه من شأنها إن لم تصب مقتلاً أن تدوي مشوشة على منابر ومنارات من ثقافتنا ـ أسماء أوردوها وأسماء لعلماء مسلمين أيضاً ولم ترد بعد ـ وما أشد احتياجنا اليوم الى سماع أصواتها بوضوح. ومن أجل الحقيقة فقط والموضوعية التي قطعت وعداً أن ألتزم بها، ـ والتي لن يفاجئني أن أرفض بسببها من الطرفين ـ فإنني أثبت اعتراضي على أي قدر من التجاوز أو التجريح أو التحريض واستعداء السلطة وتهييج الرأي العام، مضمنا إشارتي تلك ما جاء أيضا في كلام غالي شكري من عبارات لا تتصف بأكثر من أنها اعتداء مقابل على المقدس وتأكيد لتهمة يحاول الطرف الآخر إلصاقها بأكثر من جيل من الكتاب والمبدعين. كنت أتمنى حقيقة أن يصفو مقاله من مثل عبارة «زمن الإسلام والنفط والإرهاب» لأن زمن الإسلام الحقيقي هو مساحة عقل ورحلة تنوير كانت ـ في لحظة طويلة من عمر الزمن ـ فاعلة، وما زال بمقدرها أن تكون، وإنما فقط حين يصفو النهل من المنابع ويتحضر التعامل مع (الأصول)، وحين يستقل العقل فلا تشوهه (ولاية) كما يعلو بنضجه عن مراهقة التفكير. كما كنت أتمنى له أن تخلو كلمته من محاولة لإصابة الرجل ـ الشيخ الشعراوي ـ في شخصه وعقله واتهامه بالتمثيل في حياته بديلا عن البديل للخطابة التقليدية للوعظ والإرشاد. أو أنه من مليونيرات عصر الانفتاح وعضو في الحكومة التي أيدت كامب ديفيد متناسياً للرجل وقفة وقفها فأعلن براءته من كل ما يحدث! ليس ذلك دفاعاً مني عن الشيخ شعراوي ولا عن عادل إمام، الذي سلبه غالي كل موهبته ـ حين أراد الدفاع عنه ـ فأثبت له أن «التمثيل من حياته لا يتطلب سوى الاتقان الحرفي» ـ وهو اتهام بالفعل في قاموس مهنة التمثيل ـ فالحمد لله أن كليهما قادر على الرد، والحمد لله أن الإسلام لم يصب بتقديس الفرد، وليست فيه عصمة عن النقد إلا للمعصوم جل وعلا وحده.

على الطرف الآخر من مقال غالي شكري، يقف مقالا الصادق النيهوم وصبري حافظ إلا أن مقال صبري حافظ يُقرأ ويدرك في حين لا يشير مقال غالي إلا غضباً وفتنة يلتقي فيها ـ بأسلوبه ـ مع الطرف المفروض أنه يواجه محاولات إشعاله الغضب وإثارته الفتنة! يقول صبري حافظ: «لأن الكتاب الجاد هو الذي ظل صامداً في الساحة أمام زحف الكتب الدينية» ـ وإنما ليس كلها، فقط ـ: «التي يزيد حظها من الخرافات والخزعبلات عن حظها من الدين القويم»... و... «إعلان الحرب الذي أدعو اليه هو إعلان الحرب دفاعية ضد هذا الهجوم الرهيب على العقل العربي. وهي حرب لا بد أن يحاربها الكتاب والمثقفون العلمانيون بناء على قيمهم العقلية والفكرية ودون أن تستدرجهم ممارسات العدو الفاشية إلى التخلي عن أغلى قيم العقل العربي وهي الحرية، فلا بد أن ندعو الى حرية هذا العدو الفكري في التعبير عن نفسه دون وصاية أحد...» إلى آخر العرض المتعقل والحاد في وضوحه معا.

أما مقال الصادق النيهوم، والذي من شأنه ـ بدءاً من عنوانه اللافت ـ أن يستفز كل عقل مُتحجّر، وأن يجلب ـ في الوقت نفسه ـ لب الباحث عن الجدّة الأصيلة والتخصيب والتعميق، فإنه يفجّر الفكرة الغائبة عنا وفقط لسهولتها وبداهتها وتوافقها مع العقل واتّساقها مع منطق الدعوة ذاتها. كما أنه أيقظ الدهشة لغيابها في الوقت نفسه. «إن قواعد الإنسان ليست خمساً»... وأن «هذه النظرية ولدت أصلاً في غياب الإسلام». وأنها «غريبة بالفعل عن روح الدين»... وأن كل هذه القواعد التي ذكرها في مقاله «قد سقطت عمدا من قائمة قواعد الإسلام، ولم يكن سقوطها مجرد تحريف نظري للدين، بل كان سقوطا حقيقيا للمواطن المسلم نفسه»... وأن «نصف الطريق إله الله لا يغني عن الطريق كله».

ألا توافقونني على أن القضية تحتاج الى مُحاورين من هذا النوع؟

«الأصولية والأصالة»..

تعريب لمصطلح أم انتحال أفكار؟

لا يسعني إلاّ الإعجاب بحذق الدكتور غالب الغانم اللغوي، وبراعته في تعريب المصطلح النقدي براعة لا تجعله فقط مستعربا وإنما عاربا، ضارباً بجذور انتمائه في تربة فكرنا وأوعيته اللغوية، حتى ليعتقد القاريء والمثقف العادي والكاتب الجاد أن المصطلح الانجليزي traditions ومقابله individual talent مجرد ترجمة ناجحة للأصولية والأصالة العربيتين نقاء لغة وفكرة أيضاً!! فهل نسي الغانم أن ت. س. إليوت T.S. Eliot صاحب المصطلح والنظرية ـ والذي أخذها عنه أخذاً حاذقاً كاملا، لم ينسب لنفسه فضل ابتكار ـ هو بالفعل متوجه ـ وإنما وضع نفسه وفكره في إطار «النسق التاريخي» الصحيح لمدرسة النقد الموضوعي والتي عرفت فيما بعد بكلاسيكية القرن العشرين، معتمداً آراء سلفه ماثيو آرنولد Matthew Arnold ومطوراً لها بما يتفق بالفعل مع مقولة التقاليد والموهبة الفردية، والحسّ التاريخي وعقل أوروبا وكل ما ورد من أفكاره أو نظريته عن الإبداع الفني، بدءاً من عقل الكاتب ـ كوسيط محايد الى عملية «تلقي الخبرة» فـ «الترقب السلبي للحدث» في عرض مكتمل لنظرية «المعادل الموضوعي» objective correlative.

أما عما ورد بالدراسة من أفكار فليس لدينا نقد عليها، فهي محكمة كما قلت و«معربة» لا يشوب تعريبها شائبة. أما عن نحلها إليه ونسبتها إلى نفسه، فلا أحسبني مخطئا ما دام لم يرد في مقاله ما يشير الى أصول أفكاره ومصادرها ـ رغم كونها بينة جليّة ـ حتى ولو اجتهد في إلباس اللفظتين «تأصيل وأصالة» لباسها القاموس العربي محيطيا كان أم فيروز باديا أو حتى عسكريا، وبرع فيه. يقول الغانم بالحرف الواحد في عملية ماهرة ترد الاشتقاق اللفظي الى أصله المعجمي «السلوكي واللغوي».

«الأصولية توحي بالنظام الخارجي، والأصالة توحي بالمسلكية الداخلية. فالأولى، من قاموس الجند، احتشاد في صف مرصوص، وظهور بهندام مفروض. والثانية من قاموس الجندي ـ لاحظ الفرق الدقيق بين قاموس الجند وقاموس الجندي!! ـ رماية ماهرة وعلامة تميزه عن الآلاف المتشابهة».

إنني أشير وكفى. أما عن عقد المقارنة العلمية والتحليل الأصولي الأكاديمي النقدي لنظرية ت. س. إليوت في ضوء **نحلها العربي** على يد الغانم، فلا أظن «الناقد» تبخل عليها بصفحات من عدد قادم، أيضا من أجل الحقيقة ووفاء بوعد قطعته على نفسها في (البيان).

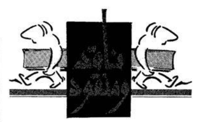
(حرية الناقد) و(إباحة التنظير)

إذا حق للغجري قرض الشعر، فهل يحق له التقعيد؟

سؤال يفرضه مقالان متقابلان. الأول للدكتور أفرام البعلبكي، يحدّد فيه ـ وبمنتهى الاستقامة العلمية ـ توصيفاً لعملية (النقد) رادّاً له الى مصادره وضروراته ومحتمات وجوده الحياتية والحيوية؛ ثم منطلقاً إلى مسّ مباشر للعصب العاري ـ العلاقة بين الناس والرقيب. هذه العلاقة الخطرة التي لا يضبطها غير (شعب عالم ناقد)... ثم محدداً المسؤول عن (التخلف) ملقيا العبء بوضوح على «هذه الطبقة، بل هذه الفئة المتعلمة القاعدة عن القيادة وعن المطالبة». «مادام لا يتصور أن يحرر الحاكم الناس من نفسه، وأن ينبههم إلى حقوقهم عليه وواجباتهم نحوه... ولا أن تكون الجماهير المحكومة وهي رعايا جاهلة لا حول لها ولا قوة...».

إن المقال ولو أنه يبدو (أدبيا) في منطلقه، إلا أنه يتحول على يده الى تعميم والى شمول أكبر، حيث يطرح التساؤلات مؤكداً إجاباتها في مسؤولية القيادة الناقدة، الصفوة، التي من شأنها أن توجه وتعلّم وتقود كي تنتج (المحكوم الجهد) ذلك الذي من خلاله، ومن خلاله فقط ينتج (الحاكم الجيد) ـ على حدّ تعبير توفيق الحكيم ـ والذي بدوره ومن خلال عملية جدل (ديالكتيك) dialectic سوف يستمر إنتاج (الطرف الأول) والمحافظة على بقائه.

أما المقال المقابل الثاني فهو «الغجر والكتابة» لقيصر عفيف! حيث يحكي ـ ببلغة جميلة ـ عن سرّ هؤلاء، وسر الكتابة والحرية، الى أن يصل إلى المقطع الخامس... «الفن والشعر»، فيطلق نفثات سريعة متلاحقة عن تعالي الشعر فوق المنطق وفوق الفلسفة كلها وفوق التاريخ. والكلام ليس جديدا كتبه (الغجر) وحدهم كما يقوّل قيصر بالحرف الواحد: «**يعتبر الغجر أن كل فن ضرب من ضروب الشعر**»... وإنما قديما قاله أرسطو اليوناني ولم يكن بالطبع غجريا بل كان ناقدا «منظِّرا» وصاحب ضروب في المنطق ـ إن لم تكن ذاكرتي قد خانتني وكان هو مؤسسه الحقيقي ـ... وبالرغم من ذلك فقد سمى كتابه ـ الأول في نوعه والأشهر والأبقى ـ عن الفن بكتاب «الشعر» أو بويتيكا Poetica وتحدث في مستهله ـ مثل غجر الأستاذ عفيف ـ عن الرقص والعزف وصنوف الغناء باعتبارها (شعرا/فناً) وإنما تختلف من حيث ضروب الأداء وطرائقه، وتنوع وسائله وأدواته وتباينها. يجمل قيصر عفيف ـ بعد ذلك وهذا من حقه ـ على مدارس التناول النقدي للشعر، وعلى استعانة بعضها بعلوم ◁



◁ حديثة، ويصف كل هذه الدراسات بأنها «ليست أكثر من تسلية». ونوافقه على ذلك وإنما من منطلق اتساق هذا المنطق مع نمط الغجري وحياة الغجر الرحالة المتنقلة المعادية للعمران، حيث أن مثل هذه العلوم المعقدة تتطلب أنظمة عقلية عالية ومعامل ومختبرات وأجهزة قياس. حضارة مقيدة يجبها «غجره» الأحرار والذين يحمل واحدهم العالم في قلبه ويرحل! لكن الغريب أن سيادته لديه ناقد من بينهم وغجري أيضا!.. والأغرب من ذلك أن له «موقف يختلف تماماً عما درج عليه النقاد» إنه: **«إنه لا يشرح القصيدة بشرح معاني كلماتها، لا يشير الى جمالها وصورها ومجازاتها، ولا يتوقف عند عروضها وموسيقاها»**.. فماذا إذن؟ إنه **«يعتبر كل ذلك من قبيل تشريح الجثة بحثا عن الحياة.، كتابته عن قصيدة ما تكون قصيدة أخرى.. إن كانت الأولى شمسا فالثانية كوكبا يدور حولها بنفس الجمال ونفس التوازن»**.

ولأني أعرف أن الأستاذ عفيف جاد وأنه في هذا الموضع بالذات لم يقصد إنشاء بل صياغة رؤية أو رأي نقدي ـ هو بالقطع غجري أيضا ـ؛ فإنني سوف أتوقف قائلاً له إن ما يفعله (ناقده الغجري) ليس «نقداً» وإنما «إنشاء». هو تسلق محاولة للإبداع على إبداع قائم بالفعل بل تطفل مبرر بكونه استلهاما! وهي مرحلة من تاريخ النقد ـ الذي يصر الكثيرون من غير الغجر على أنه علم له أصوله وطرائقه ومناهج تناولاته ـ قامت وانصرمت ولكن البعض للأسف ما زالوا مثبتين عليها وتسمى بـ «النقد الانطباعي»، والذي ما زال الكثير من النقاد وأساتذة النقد المحترمين والشعراء والكتاب المنطلقة إبداعاتهم يصرون على أنه انطباعات ناقد بدأ مبدعاً ثم جفت موهبته وملكاته ـ وبالتالي فإنه عملية ـ تعويض، إنشائية في غالبها، مبتعدة عن الحياد والرؤية الموضوعية، عاجزة أن ترى العمل المبدع في إطار وجوده الخاص ووفق قوانين ومقاييس أهمها، رؤية الشيء في حد ذاته، على حد تعبير ت. س. إليوت.

أما الغريب في مقال قيصر عفيف فهو مناقضته التلقائية السريعة لكل ما كتبه ونظّره في المقطع الخامس! حيث عاد فكتب في المقطع السادس بعنوان: الشعر.. الفلسفة في بعض ماهيتها، كل ما كتبه الفلاسفة عبر التاريخ. هل نستطيع أن القول إن **الشعر كل ما كتبه الشعراء**؟ الجواب عند الغجر: لا. كل قصيدة وردة قائمة بذاتها في مملكة الجمال..... عمل فريد مميز لا قبله ولا بعده. لا يعاد ولا يتكرر. ... جوهرة تعكس الضوء بطريقتها الخاصة، ولكنها غير معزولة عن كل القصائد الأخرى... القصيدة كيان حي، لها شخصيتها المحددة. وكما أن خيطا سحريا يربط كل الكائنات الحية، **كذلك ثمة خيط سحري يربط كل القصائد. كل الشعر الذي نعرف. من ما قبل التاريخ ومروراً بكل عصور التاريخ ومجتمعات الحضارات المتنوعة والأساليب المتعددة، مترابط متصل الخلايا، والوحدة التي تربط كل الشعر، مهما تعددت لغاته وأنواعه، نسميها الحياة.»**

انتهى كلام قيصر عفيف، أو تنظيره لهذه النقطة، ولا أظن أن التناقض البيّن يحتاج الى شرح، ولكنني أحيل القارىء مرة ثانية على فكرة «النسق المكون للتقاليد الشعرية» عند ت. س. إليوت، ذلك المتخذ نظاما خاصا، مرتبا لا يعيد ترتيبه وإحلال عناصره في محلاتها إلا دخول الجديد، ذلك المتمثل في «الموهبة الفردية» تلك التي تدخل على هذا النسق الشعري، الموروث الهام دون الركام بالطبع فتعيد ترتيبه وعقد نظامه متبوئة مكانها ضمن هذا النظام!

أود أن أضيف مرة ثانية أن فكرة (التقاليد والموهبة الفردية) إنما هي جذع نظرية (النقد الموضوعي) والمعادية تمام العداء لـ «النقد الانطباعي) أو (الغجري)... بل إنها ما قامت إلا لهدمه.

يعود قيصر عفيف مرة أخرى فيقول: «قاعدة الشعر أن لا قاعدة له... هو من مادة الحياة، ومادة الحرية مجبول وهل يجوز أن نأسر الحرية أو الحياة في قوالب الأوزان والكلمات». وهو كلام (غجري) بالطبع مادام لا يستطيع أن يهدم (نظرية الفن) باعتباره «نظاما»! أما في المقطعين السابع والثامن، وتحت عنوان (كتابة الشعر) و (التراث)... فإنه يقع في صياغة إنشائية لنظرية الإبداع أيضا عند إليوت وأصحابه من مدرسة النقد الموضوعي.. فيتحدث بتهويم عن الانتظار السلبي للحدث وعن مخيلة المبدع كوسيط تحدث فيه «كيمياء الابداع العجيبة» ـ إنهم أيضا يقولون انها كيمياء، تفاعل لكنه لا يؤثر في الوسيط المحايد ـ neutral medium ويحلق ثانية حول التراث، وإنما هذه المرة بنص صريح، ثم يعيد حديثا يصوغ فيه مرة ثانية ـ بكلماته ـ فكرة العقل الجمعي، وتصور إليوت للوحدة العقلية لأمة أو ما يسميه (عقل أوروبا) بمكوناته اليونانية واللاتينية، إلى أن يقع في مأزق تحاشاه وهو يحاور دائرا مناوراً حول فكرة «الحس التاريخي».. لا يذكره بالنص، وإنما يذكر «السلسلة» أو «النسق / النظام ـ المكون للتقاليد» وإنما بطريقة «غجرية» أيضا، حيث يقول وبالحرف الواحد: «ما موقف الشاعر من كل هذه الحضارات؟ يعتبرها تراثه. وعلى طريقة الغجر الذين ينتقلون من بلاد الى أخرى بروح يتنقّل من الواحدة الى الأخرى. يقتنص من كل واحدة أفضل ما فيها. يدخل في أسرارها. يكشف مواطن الجمال فيها، ويشارك مبدعيها بفرح الإبداع. مثقف كبير هو. ثقافته عالمية ـ [لنتذكر إصرار إليوت على ثقافة الشاعر التي تكاد تقترب ـ على حد تعبيره الخاص ـ من حدّ الادعاء] ـ... **يأخذ منهم وعندما يعطي يدخل عطاءه في السلسلة التي أخذ منها»**.

ماذا اذن؟ لا أتذكر سوى كلمة (الأصالة) حين يردني مقال قيصر عفيف قسرا إلى صفحتي الدكتور غالب الغانم عن الأصولية والأصالة، والى تداعيات لفظية غريبة من قبيل: إعادة التعبئة والتغليف.. ماركة مسجلة، ... الخلّة عند العرب... الشطارة والعيارة، الأصالة والأصولية وأيضا «الأصول»!

مأساة الكاتب والكتاب..
و.. مأزق الصحافة العربية

يحدد سمير عطاالله تحت العنوان الأول أزمة الكتاب العربي، ويشخصها بقناعة غير قابلة للجدل بأنها في القارىء العربي الذي ترك الفرصة للرقيب كي يسلبه حقه في المعرفة، فتتصل رؤيته الواضحة برؤية الدكتور البعلبكي لمسؤولية الصفوة القائدة ودورها في خلق الشعب الناقد. إن صورة العلة في الجسد تقترب من الاكتمال، والتشخيص يقترب من تمام الصحة والانضباط ـ وفي عددين فقط من (الناقد) ـ حين يتفتح لنا مقال غسان إمام عن الصحافة العربية، طارحاً ـ وبصراحة وكشف أيضاً ـ حلولاً عملية وجيزة للمشكلة الأعم «مشكلة حرية التعبير عن أنفسنا وفي أوطاننا» والتي هي مشكلة «الأمان» وفي الوقت نفسه هي أيضا مشكلة «الأمانة».

مشروع عصام محفوظ
وهموم ميشال نقولا حول تطوير العربية»!

رد عادل أبو شنب ـ وكما يقولون ـ غيبة كل ذي هم حقيقي واهتمام بلغتنا الفصحى، حين كشف ببساطة موجزة، عبث المؤلف المسرحي اللبناني بالفصحى أو مشروعه للعبث بها والحمد لله في مسرحياته فقط. إلاّ أنني ولمجرد اكتمال التذكرة بمشروع الحكيم، أوضح فرقاً بين قصد الحكيم وهو: التضييق من نطاق العامية، وتبسيط فصحى كانت آنذاك وبالطبع أكثر تعقيداً واهتماما بالجمال السطحي أو البلاغة الظاهرية.

المسألة عند الحكيم تتعلق بالأداء التمثيلي، بالإلقاء المسرحي. أما عند عصام محفوظ ـ وكما فهمت فإنها تتخذ اتجاهاً آخر، هو خلخلة العربية الفصحى المعقّدة الموروثة والتي لا يكف تطويرها وتطورها الصحّي على يد شعرائنا الحديثين وكتابنا.

فليبق للأستاذ محفوظ إذن ادعاؤه للمشروع التخريبي اللاواعد وليحتفظ بملكيته له، وليطمئن عادل أبو شنب فقد فشلت كل محاولات (تغريب العربية)... سلبها من أجروميتها أو طرح قوانينها عنها بإحلال عاميات ولهجات محلية ما زال يُشرّفها قربها من الفصحى وانتسابها لها. أو تغريب في الشكل عن طريق محاولات فرنجتها وصبها في حروف لاتينية تفرغها من هيئتها أولا، ثم تعود فتجتثها عن أصولها وتراثها فتفقد الهوية والطابع. والغرض في المحاولة كان وما زال واضحا، والقصد لا يخفى! وبالتالي فإن هموم ميشال نقولا هو الآخر لا محل لها، كما أن تضخيمه لمشكلة (العاميات) تلك لن يدعونا الى مشاركته في كون المسألة (عويصة) على حد تعبيره. كما لن نشاركه أبداً في رأيه من أن «العامية لا تأخذ عن الفصحى إلا القليل كما هو الحال الآن» لأن الواقع غير ذلك، حيث حركة اقتراب اللهجات العامية ـ في بلدان العرب المتعددة ـ وتأثرها بالفصحى في مد لا انحسار له. كما أن الفصحى ليست أبدا كما يقول «منعزلة على نفسها ـ لغة بلغتين، شخصية بشخصيتين، تفكيرا

بتفكيرين» وإنما تنصب هذه الازدواجية، هذه الشيزوفرينية، فقط على العقول وطرائق التفكير وخصوصا المتطرفة والمتعصبة والمغرضة أيضا. أما اقتراحاته فلحسن الحظ ليست بأثمن من أمثلته الموسومة في الجدول المرفق بمقاله. حقيقة ـ وبهذا الصدد ـ يشغلني سؤال واحد فقط وهو إن كانت جهوده ستنضم الى جهود المؤلف المسرحي عصام محفوظ في تكوين مؤسسة لإعادة صياغة أعمال أدونيس، وحاوي، والقاسم والنيهوم، ورياض الريّس، وتوفيق صائغ، وسعاد الصباح، والسياب، وكنفاني، وقباني، وزكريا تامر، ويوسف الخال، والحاج، وإدريس، ونجيب محفوظ، وطه حسين وأجيال قبلهم وفقا لنمط (محفوظ/نقولا) في الكتابة العربية، وهل بمشروعهما الجريء المُنقذ ووفقا له سنرى طبعة جديدة على الأقل للعدد الثاني من «الناقد» والذي طالعنا فيه ميشال نقولا بمخاوفه المخلصة على العربية ومبادرته الرائدة الى إنقاذها؟!

الوجه الابداعي لـ «الناقد»

(ليلة النساء) و (هل رأيت ما رأيت؟) قصتان قصيرتان لكاتبتين تشقان طريقين خطرين الى الكشف، كل من زاوية، إلا انهما يلتقيان معا في بؤرة يتعرى فيها المستور ويفتضح.

في عالم (ليلة النساء) تنسرب بنا حنان الشيخ الى غيابة (الحرملك العصري). تصيب كلماتها القاريء بغشية كغشية «المخدرات» في «طقس النسوة» فلا يفيق منها إلا مع انفلاتها هي الأخرى من المكان، بالمرارة نفسها في الحلق. جوّ فخم فاسق في فخامته، بربري وبدائي ـ رغم أدواته العصرية ـ إلا أنه «زار» و «باخوسيات» و «نساء في عيد السيثموفوريا». وأيضا euphoria نضّاحة بالشبق والنشوة الشاذة وبالجنون وسعار الشهوة الحرام. يتجسّد كل ذلك في بناء روائي بسيط، تساعد اللغة الأبسط في خلق تراكم درامي غير مفتعل يصوّر حالة الاختناق ويعدى بها حسيّاً حاملاً معه عالمه من المعنى، لا يسقط عنه ولا ينفصل، تماما وبالطريقة نفسها حين لا يسقط (الرمز) عن قصة هاديا سعيد ـ «هل رأيت ما رأيت؟» رغم إطلالته ـ ما بين لحظة وأخرى ـ مخيفاً ومنذراً من خلف ستائر صياغتها الشفافة الشعرية، حيث تمتلك الكاتبة ـ وبالفعل ـ أناقة لغوية، أحب أن أقول إنها نسائية الطابع ـ في رقّتها ـ أيضا. كما يتميّز مدخلها الى الحكي، وانسرابها الى الحدث المرتقب بأناقة حذرة مبالغة في الاحتراس متفق تماما مع طابع الشخصية المقدمة. «تهاديت في السياقة. تنشقت عطري. تذكرت ملامح وأشجان. تنهدت، على أية حال. أنا حرة وبيتي جميل ووظيفتي محترمة». تذكرنا هذه المحاولة للثبات، لإعادة الهدوء الداخلي.. هذا التفكير بصوت مرتفع ـ والمقصود به أن تخلق الشخصية لنفسها حالة من الطمأنينة قبل الإقدام على الفعل ـ؛ بصوت «ألفريد بروفروك» في قصيدة ت. س. إليوت ممارساً اللعبة نفسها مع نفسه بينما هو ذاهب لخطبة فتاة أو امرأة... إنه في الأربعين، يصعد السلم... يزدرد خواطره أو يقذف بها خارجه: «أبيقعة صلعاء وسط رأسي؟.. في الغرفة التي فيها النساء يرحن ويجئن يثرثرن في ميكل أنجلو؟ وقد رأيت رأسي وهو أصلع قليلا من الوسط يقدم على طبق... الخ»

.. هكذا ـ في قصة هاديا سعيد يتضافر ذلك مع إيقاع متصاعد لفعل آخذ في الانكشاف، وفي درامية تصدم وتقلق وتوتر، ورمز يتألق ـ وإنما في غير سطحية ولا مباشرة ـ تجاه محاولة إخفائه، ويتوارى حين يقترب سرّه من الافتضاح، حتى تظهر الجثة كاملة عارية في وسط اللهو غير الآبه ـ العالمي المجتمع أيضا ـ ووسط التلهّي. إنها الحقيقة العربية والتي «سنجنّ جميعا لو بقينا وحملقنا فيها» وليست البطلة وحدها هي التي «حملتُ الكأس وجلستُ وأغمضتُ عينيّ» وإنما نحن جميعا، المشاركون والمحتفلون والشهود.

فاذا كانت القصتان المشار اليهما تصوران من خلال (الرمز) ـ رغم شاعريتهما وأناقتهما ـ واقعية حقيقية الجرس والصدى، فإن «سعيد الكفراوي» ـ في «منبر للموت» ـ العدد الثاني من «الناقد» ـ يغشى بنا مداخل صوفية، فاتحاً عالما هو أقرب الى سحر الرقى والتعاويذ، عابرا بين مستويات الواقع أو طائرا منها الى شفافية «الحدوتة أو الحلم» ومستغلا كل الإحالات الممكنة على شخصية (أم هاشم) بظلالها الفولكلورية والدينية والأسطورية أيضا، وفي لغة إسرارية الطابع تعطي العمل جلاله كما تحفظ عليه خفوت نبرته وسره.

أما (ليل ما قبل منتصف الليل) لشارل شهوان، فهي من حيث الصياغة الفنية، كابوس حقيقي. أما من حيث الواقع، فهو واقع لم يره غير (لبنان) ولم يعش دماره بلد غيره. إن أسلوب شهوان الفوتوغرافي في اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة، في تعمّده البطء، في تنقلاته من لحظة الى لحظة تالية، في الوقت الذي يستهلكه حتى يصل الى ما كان في الماضي بيته ثم سكنه الصديق، وحتى يتعانق المفترقان ـ بالغربة القهرية وبالإجبار ـ وتتردد بينهما المناجأة، إنما تكسب البناء والصياغة واقعية حية متوترة تختمها النهاية ـ المأساة ويفرضها التوقع المخيف والذي يتجسد للمحفلية بين لحظة وأخرى من لحظات القراءة. هذه الواقعية ذات الطابع الكابوسي، أو الكابوس «الواقع» حقيقةً، إنما يتحوّل ـ وفي لحظة سريعة ماهرة ـ الى ما يشبه الحلم... حيث يبدو كل ما حدث كأنه يتبخّر، فتأخذ (الحكاية ـ الحدث) طابعاً شفافاً حين «دلف سيرج بمياهه الكثيرة ووقف في غرفة النوم بعينيه البارقتين ووجهه الناعم أمام المرأة الشابة وكانت هي في الظلمة تنظر الى وجهه... الخ» إن شكّا يغلّف الرؤية، رؤية كل ما حدث أو يحدث الآن، ربما الأقرب هو الشك في اللحظة الحاضرة، لحظة الأمان المتخيّل، الهروب من الخطر للموت والنجاة منه به. والهروب من الموت بالحلم (المرأة والأمان والمنشفة وتلمس كل جسمه الذي لا يزال باردا).. بينما الحقيقة أنه لا امرأة هناك ولا فراش وإنما الهروب من نهاية مخيفة بالارتماء في غفوة الأمنية ـ الحلم وأيضا بين ذراعي الموت.

أما قصة «الكلب» لعبد العزيز المشري، فهي أقصوصة عذبة اللغة، سلسة وشيقة، يتنوع بها طابع الإبداع القصصي الذي قدمته «الناقد» وتُغني ببساطتها اللوحة؛ وبالطبع فهي أيضا غير عارية عن الدلالة.

«البياتي.. بعيدا عن مرآته، أم محطماً لها؟!».

نوري الجراح. العدد الأول

ذكرتني صفحة نوري الجراح بمرارة قديمة ـ عمرها الآن أكثر من عشرين سنة ـ علكتها في صغري وما كنت أود أن أعود فأشعر بطعمها ثانية في فمي. عام ١٩٧٦ وكنت أعمل محرراً بمجلة «الكاتب» حيث كان رئيس تحريرها أحمد عباس صالح الكاتب المعروف أستاذاً لي ومتحمساً لتجربتي الشعرية البادئة. ذات مساء أقام لي أول أمسية شعرية بمنزل الكاتب الراحل عبد الرحمن الخميسي، حضرها من الكتاب محمد عوده، ورجاء النقاش، ولطفي واكد، والدكتور فاروق فريد، ومهدي الحسين، والقاص أحمد الخميس، وآخرون لا تحضرني الآن أسماؤهم.

كانت أول مقابلة للشاعر الناشيء آنذاك ومع مثل هذا الحضور. سمعت من كلمات الإعجاب ما ثبت خطوي المبتديء بعد. ما زلت أذكر ما قاله محمد عوده بالحرف الواحد: «صوته الشعري لا يذكرني بشاعر غير بوشكين». أما رجاء النقاش فقد قال ساعتها: «إنه بالفعل صوت جديد ولكنه رهيب». وأثلج صدر مقدمي وأستاذي أحمد عباس صالح، فأخذ قصيدة لينشرها في «الكاتب» ـ التي أعمل بها أيضا ـ وعرضها على الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي ـ فرحاً باكتشافه ـ باعتباره المشرف على الشعر في المجلة آنذاك. كانت المفاجأة بل الصدمة ـ هي رفض البياتي نشرها، واحتداده مصراً على الرّفض ومهدّدا بترك «الكاتب» لو نُشرت القصيدة: **«فلا يصح ولا يليق أن تنشر المجلة لشعراء مبتدئين حُدثان، حتى ولو كان الشعر جيداً»**.

هكذا نقل لي عباس صالح الحديث حرفيا وبكل أسف. إلاّ أنه أصرّ على أن تنشر لي قصيدة في العدد التالي. ونُشرت بالفعل. ولم أعرف على الإطلاق ـ وحتى الآن ما اذا كان رد فعل البياتي ما عدا أنه لم يصافحني مرة واحدة بمقر المجلة أو حتى يبد أنه يعرفني! مباشرة وبعد نشر القصيدة ذاتها بمجلة (المجلة) التي كان يرأس تحريرها في ذلك الوقت الكاتب الكبير يحي حقي، طلبني الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور تليفونيا في المجلة ولم أكن تعرفت اليه على الإطلاق بعد، ذهبت اليه في مكتبه، قام فصافحني وقدّمني لجليسه الشاعر الدكتور أنيس داود قائلا: «هذا هو أسامة أبو طالب. لقد قلت لك انني تنفست في قصيدته هواء شعريا جديدا».

أخي نوري الجراح.. لا أحد يتغيّر!

قال الملك لوزيره

ما زال زكريا تامر يسحر الناس بكلماته! فأي شيء أخطر على العرش من تلك البساطة الآسرة؟!

كلمة أخيرة

هل قدّر لنا الحزن دائما، حتى ولو تيسّر لنا ـ أخيرا ـ مبررٌ وحيد للفرحة؟! تساؤل لم أتحرر منه بعد، انتابني منذ قراءتي لرسالة «حميد سعيد» ورد رياض نجيب الريّس المحزون عليها! □



■ رأى الملك في أثناء نومه حصاناً أسود يجري في الشوارع مطلقاً صهيله الغاضب، يطارده حشد من الجنود، بعضهم يحمل عصياً وسياطاً، وبعضهم الآخر يحمل أغلالاً، فقال الملك لنفسه: «أعرف أني نائم، أرى مناماً تفسيره أن الناس الذين أحكمهم هم الحصان، وأن الجنود الخائبين هم أنا».

الطراد

وفي الصباح، ما أن أفاق الملك من نومه حتى نسي ما رأى، ولم يبق منه سوى مرارة غامضة جعلت الملك يترك سريره بحركة الهارب من شوك، ويقف في وسط مخدعه مكتئباً عابس الوجه، يتطلع الى ما حوله ليباغت برؤية امرأة نائمة في سريره.

كانت المرأة بيضاء ذات شعر أسود طويل مبعثر، وقد بدت لعيني الملك جميلة، قاسية قسوة موت.

في تلك اللحظة، فتحت المرأة عينيها، فبدت أكثر جمالاً، وأشد قسوة.

قالت المرأة للملك بدهشة: «لماذا صحوت مبكراً؟».

فقال لها الملك متسائلاً: «ماذا تفعلين في سريري؟»

قالت المرأة ضاحكة: «أفعل ما تفعله كل زوجة تعرف واجباتها نحو زوجها.. والمستغرب هو أن لا أكون في سريرك».

الملك: «من أنتِ؟».

المرأة: «أتمزح أم أن نوبة النسيان هذه المرة خطيرة؟ انظر اليّ جيداً. ألا تتذكر من أنا؟».

الملك: «كأني رأيتك من قبل».

المرأة: «ألا تتذكر أيضاً أنك متزوج؟».

الملك: «أذكر أني عازب كاره للزواج».

المرأة: «أنت متزوج منذ خمس سنين».

الملك: «ومن هي زوجتي؟».

المرأة: «ماذا أفعل في سريرك إذا لم أكن زوجتك؟!».

الملك: «أأنت زوجتي؟ أمر غريب! لماذ تزوجتك؟».

المرأة: «لأني كنت صفقة رابحة. أنا جميلة وبنت ملك يهابه الجميع».

الملك: «يهابه الجميع ما عداي».

فقالت المرأة للملك بمكر: «إذا كنت تركب إبنته، فهذا لا يعني أنك تركب جيوشه».

فصاح الملك بالمرأة: «هيا أخرجي حالاً والا..».

فقاطعته المرأة قائلة: «لا داعي الى الغضب والتهديد. تعوّدتُ سلوكك، ولم أعد أستغربه. تدللني في الليل وتقسو عليّ في النهار».

فهمّ الملك بالكلام. ولكن المرأة سارعت الى القول له: «لا تتكلم. لست محتاجاً الى النطق بكلمة. إني أطيع دائماً كل أوامرك. أتذكر كيف أطعتك في الليل طاعة لا تنسى؟».

وقفزت المرأة من السرير، وغادرت المخدع وهي تضحك، فازداد غضب الملك، وزعق، فهرع اليه عدد من أعوانه، فقال لهم: «أريد وزيري فوراً».

فتراكض الأعوان مذعورين نحو بيت الوزير بينما أغمض الملك عينيه، فرأى حصاناً أسود يحمحم بحنق مطارداً جنوداً يحملون عصياً وسياطاً وأغلالاً.

وسمع الملك بعد حين صوت اغلاق باب، ففتح عينيه، فاذا رجل يدنو منه وهو ينحني باحترام.

قال الملك للرجل: «من أنت؟».

قال الرجل: «أنا وزيرك الذي يفخر بأنه وزيرك منذ أن جلست على كرسي العرش».

الملك: «ولماذا جلست على كرسي العرش بالذات؟ ألم يكن هناك كرسي غيره؟».

الوزير: «من يجلس على كرسي العرش يصبح ملكاً».

الملك: «اذن أنا الآن ملك؟».

الوزير: «لا أحد سواك ملكنا ومولانا».

الملك: «ما دمتُ ملكاً وما دمتَ وزيري فهيا حدثني عن أحوال الناس الذين أحكمهم».

الوزير: «الناس بخير، ولا مطلب لهم سوى أن تزداد الضرائب حتى يتاح لهم المشاركة في خدمة البلاد والوطن».

فقال الملك بصوت مفعم بالغيظ المكظوم: «لا تتملق ولا تنافق. حدثني عن أحوال الناس».

الوزير: «انهم مجموعة من جهلة، يعرفون ما لهم من حقوق، ويتناسون ما عليهم من واجبات. أنانيون. سريعو التأثر بالشائعات، ومن السهل تضليلهم وخداعهم، ويستطيع المغرضون التلاعب بهم، ولو قيل لهم إن الملك هو المسؤول عن ترهل أثداء نسائهم لصدقوا القول وتذمروا ونقموا وحقدوا. صحيح ان الناس جائعون قليلاً، ولديهم القليل من الحرية والكرامة، ولكن هذا الوضع هم وحدهم مسؤولون عنه، فهم يمقتون العمل، ويعمل الواحد منهم في اليوم من الصباح الى المساء فقط ثم يجلس في المقهى ليثرثر. ولو اشتغل عشر ساعات أخرى لتحسنت أحواله ولشبع قليلاً».

الملك: «هل يوجد في سجوني محكومون بالاعدام؟».

الوزير: «هناك عشرات».

فبدا الملك كأنه غير راض عن الجواب، فسارع الوزير الى القول: «هناك عشرات ومئات وآلاف».

الملك: «اشنقهم كلهم دفعة واحدة في الظهيرة لا في الفجر كما جرت العادة. أشنقهم علناً، ولا تترك شجرة في البلاد من غير أن يتدلى منها مشنوق».

وخيل الى الملك أنه يسمع صهيل حصان جموح، فقال لوزيره: «سيشهد لي التاريخ أني قد اكتشفت في الموت خير معلم».

وعندما انتصف النهار، تحولت أشجار البلاد الى مشانق. أما الحصان الأسود فقد ظل في منامات الملك يجري في شوارع المدن مطارِداً ومطارَداً □